BIRZEIT UNIVERSITY

كلية الاداب

برنامج الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة

صورة القدس في السينما الفلسطينية والإسرائيلية (2000-2013)

Jerusalem image in Palestinian and Israeli cinema

(2000-2013)

إعداد

إسراء حجازي حسين سلهب

إشراف

د.وليد الشرفا

2015

صورة القدس في السينما الفلسطينية والإسرائيلية (2000-2013)

Jerusalem image in Palestinian and Israeli cinema

(2000-2013)

إسراء حجازي حسين سلهب

لجنة الإشراف والمناقشة

د.وليد الشرفا (رئيسا)

د.عبد الرحيم الشيخ (عضوا)

د.منير فخر الدين(عضوا)

د. نشأت الأقطش (عضوا)

قدمت هذه الدراسة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة، من كلية الآداب في جامعة بيرزيت، فلسطين

2015

صورة القدس في السينما الفلسطينية والإسرائيلية (2000-2013)

Jerusalem image in Palestinian and Israeli cinema

(2013-2000)

إسراء حجازي حسين سلهب

لجنة الإشراف والمناقشة

د.وليد الشرفا (رئيسا)	التوقيع..............................
د.عبد الرحيم الشيخ (عضوا)	التوقيع..............................
د.منير فخر الدين (عضوا)	التوقيع..............................
د. نشأت الأقطش (عضوا)	التوقيع..............................

2015

إهداء

إلى خير داعم لي ..زوجي الحبيب..

أمي الغالية..أبي الغالي.. أبنائي..أخي وأخواتي..

مثلكم لا يستحقون إلا الحب.

شكر وتقدير

علمتني في مسيرتي الجامعية الأولى والثانية..عدت لأستخدم بعضا من إضاءاتك اللغوية والفلسفية والإعلامية والسينمائية، لأطبقها في مهنتي التي أحب..

الدكتور وليد... أشكر ثقتك بي.

الأساتذة الأفاضل الدكتور نشأت الأقطش، الدكتور عبد الرحيم الشيخ،الدكتور منير فخر الدين.. كل الشكر والإمتنان على وقتكم الذي منحتموه لي ...ازددت شرفا بكم.

فهرس المحتويات:

إهداء... أ

شكر وتقدير ....ب

فهرس المحتويات: ....ت

ملخص اللغة العربية:.. خ

Abstract..ذ

الفصل الأول... 1

1. دراسة في المنهج والهدف... 1

1.1 تمهيد 1

2.1 أهداف الدراسة.. 2

3.1 أهمية الدراسة 2

4.1 فرضيات الدراسة... 3

5.1 مجتمع الدراسة 3

6.1 منهجية الدراسة وأسلوب التحليل: 4

7.1 موقع الباحثة من الدراسة: 7

8.1 مراجعة الأدبيات: 12

الفصل الثاني 19

مداخل نظرية عامة في الدراسة 19

1.2 مدخل في دراسة السيمياء..19
2.2 مدخل لدراسة الصورة 25
3.2 مدخل لدراسة السينما: 31
4.2 الفيلم السينمائي الصناعة التقنية: 34
5.2 الحكاية الفيلمية: 37
3. فنون التصوير والإخراج السينمائي 42
أدوات التحليل وتقنياته: 42
1.3 اللغة السينمائية: 42
2.3 أنواع اللقطات: 43
3.3 حركة وموقع الكاميرا وزوايا التصوير: 46
4.3 التكوين : 47
5.3 سيميائية الإضاءة والتعتيم : 48
6.3 الموسيقى: 50
7.3 الحوار السينمائي: 51
8.3 المونتاج : 52
9.3 سيميائية الزمان والمكان في الفيلم الروائي: 54
10.3 الزمن في السينما: 57
الفصل الثالث 63
4. القدس من التاريخ إلى الصورة: 63

1.4 القدس الذاكرة- المكان والصراع على كل رمز................................66
2.4 السينما الفلسطينية :..71
3.4 الأفلام الفلسطينية:..77
4.4 القدس في السينما الفلسطينية المعاصرة 80
5.4 فيلم يد الهية-ل ايليا سليمان،..81
6.4 فيلم تذكرة إلى القدس-رشيد مشهراوي:......................................94
7.4 فيلم المر والرمان ل نجوى النجار...112
الفصل الرابع 115
1.5 تمهيد: 115
2.5 القدس – (اورشليم-المكان المقدس-الواقع والرمز في التوراه).............116
3.5 مدخل إلى السينما الصهيونية والايديشية.....................................125
4.5 السينما الإسرائيلية:...130
5.5 القدس في السينما الإسرائيلية :...139
6.5 ل ايثان فوكس: Walk on Water..142
7.5 O Jerusalem ل ايلي شوراقي...145
8.5 Policeman – هشوتير ل ناداف لابيد.....................................151
9.5 Eyes wide open 2009..152
النتائج...156
الخاتمة..161

المراجع 162
المراجع باللغة العربية (الكتب) 162
3.6 المصادر والمراجع باللغة الإنجليزية...164
4.6 مقالات 166
5.6 مواقع إلكترونية:...168
6.6 أفلام فلسطينية وإسرائيلية: 170

ملخص اللغة العربية:

تناولت هذه الدراسة تحليل جميع الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية الروائية التي عرضت صورة القدس في الفترة التاريخية ما بين عام 2000 وحتى 2013 تحليلا سيميائيا بالإعتماد على أدوات التحليل الخاصة بالسيميائيات، التي تكشف عن العلامات التي تقارب المعنى ضمن نظام من العلاقات وتعكس مع الدلالة البنية السطحية والبنية العميقة المولدة للمعاني الكبرى على مستوى الخطاب. وتستخدم الدراسة أيضا أدوات التحليل الخاصة بمجال الفيلم السينمائي الذي يقوم على أساس الكشف عن عناصر تكوين اللقطة والمشهد وآلية السرد وصولا لتأويلات معاني الصور. وتتكون هذه الدراسة من المقدمة وثلاثة فصول موزعة كما يلي: المقدمة وتشمل قضايا منهجية الدراسة، وأهمية البحث وإشكالية وفرضيات الدراسة والأفلام التي تم تناولها وتحليلها، إضافة إلى مراجعة الأدبيات السابقة التي تناولت موضوع الدراسة من جوانبها المختلفة، وصعوبات الدراسة وفهرس محتويات البحث.

يتناول الفصل الثاني الحديث عن المستويات النظرية والأطر المفاهيمية التي تعين على فهم تشكلات الصورة وتقنيات قرائتها، السيميائيات، الخطاب وما يخص السمعي والبصري كمحددات لمجال الدراسة، ثم نتناول الصورة السينمائة والسرد السينمائي وبنية وصناعة الفيلم ومحددات وصناعة الفيلم التقنية.

ويطرح الفصل الثالث مكانة القدس التاريخية ففيها الذاكرة والصراع على كل رمز وتتحدث الدراسة عن السينما الفلسطينية، وتحليل صورة القدس في الأفلام الفلسطينية.

تناول الفصل الرابع الحديث عن القدس كمكان مقدس من وجهة النظر الإسرائيلية وتحليل صورة القدس في الأفلام الإسرائيلية. أما المطلب الأخير فالخاتمة والنتائج والمراجع.

تنبهت الدراسة إلى الفوارق في الإمكانيات المادية والتقنيات الفنية ما بين الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية الروائية، وأشارت النتائج التحليلية الخاصة بمنهج التحليل السيميائي والتي جائت مفاجئة، إلى تفوق الفيلم الفلسطيني يد إلهية للمخرج ايليا سليمان على جميع الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية الروائية في الفترة التاريخية المحددة، على مستوى الشكل الفني والمضمون والبنية العميقة والرموز التي حملت معاني وعلامات واضحة لأيديولوجيا الصراع، مع عدم خلوه في البنية السطحية من عقلية تخييل الإستعطاف في بعض مشاهد الحرمان من اللقاءات العاطفية، التي اشترك فيها مع باقي الأفلام الفلسطينية الروائية، أما الأفلام الإسرائيلية الروائية فقد شهد معظمها تحولا في الخطاب السينمائي وخاصة الديني وكل ما يتعلق بالقدس كمكان مقدس، وسيطرت تفاصيل ما بعد الحداثية على المشاهد مع تراجع البنية العميقة لصالح البنية السطحية والتفاصيل والمواضيع الفلسفية والوجودية إضافة إلى عرض المشاكل الإجتماعية القائمة في نسيج المجتمع الإسرائيلي في الأفلام الروائية.

Abstract

This study examined the Palestinian and Israeli feature filmsbetween 2000-2013, which introduced theimage of Jerusalem. This cinematography analysis depends on the analysis of the cinematic techniques.It revealsthe film connotations in a system of relations and reflect the structural surface indications and deep structure that generatemain meanings at the level of the discourse. The study uses analytical methodology of the cinematography to uncover the elements of the snapshots, scenes, narratives, and imagery. It consists of an introduction and three chapters. The introduction includes the methodology issues, the research importance, the study problem, the study hypotheses, and a list of the investigated feature films.

Chapter I tacklesthe previous literature, the study limitations, an index of the contents.Chapter II presents theoretical and conceptual backgrounds and frameworks that help to understand the techniques of imagery, filming, discourse,and the relevant audiovisual aspects as limitations of the study. It also presents cinematic shots, cinematic narrative, filming, cinematography, and film industry techniquesand industry.Chapter III deals with the historical status of Jerusalem, the center of memory and struggle. It tackles the issue of the Palestinian cinema as well as the image of Jerusalem in the Palestinian feature films. Chapter IV presents Jerusalem from the Israeli perspective as

well as the image of Jerusalem in Israeli feature films. It also includes the conclusion, results and references.

The study records the vast differences in the physical capabilities and techniques between the Palestinian and Israeli feature films. The study results of the cinematic analysis show that Elia Suleiman's '*Divine Intervention*'is the most featured Palestinian and Israeli feature filmsbetween 2000-2013in terms of art, content, deep structure, and symbols. The film is loaded withimages of the ongoing nature of the Palestinian-Israeli conflict, and we even notice the imaginary propitiation for emotional encounters in some scenes of the deprivation,a common feature of all the Palestinian films. The study also finds out thatthere is a major shift in the rhetoric of the Israeli feature films, especially with regard to Jerusalem as a holy landmark. Besides, the postmoderndetails dominate the scenes in these filmswhere the deep structure is replaced by surface structure as well as philosophical and existential details and themes. These Israeli films also introduces a list of social problems that are prevailed in the Israeli society.

الفصل الأول

1. دراسة في المنهج والهدف

1.1 تمهيد

انتبه الكثيرون إلى خطورة الدور الذي يمكن أن تلعبه السينما منذ ظهورها في توجيه سلوك الناس وتعديل قيمهم الإجتماعية والأخلاقية وتغيير أسلوب الحياة الذي اعتادوا عليه، بل إن هناك من اعتبرها أبعد الفنون أثرا وفاعليه في تشكيل العقل البشري والثقافة الإنسانية بوجه عام.[1]

تعد السينما من أهم الفنون التي تظهر ثقافات الشعوب ومخزونهم الفكري وتوجههم الأيديولوجي، وبالأخص حينما نتحدث عن الأفلام السينمائية الروائية، حيث نستطيع أن نرى البعد والثقل الأيديولوجيين اللذين تحملهما في داخلها من خلال النص السينمائي والية السرد والخط الزمني والمكاني للرواية السينمائية التي تتصاعد فيها الأحداث وتبرز أماكن وتختفي أخرى. في هذه الدراسة تسعى الباحثة لتناول الأفلام السينمائية الروائية التي وردت فيها قضية القدس بعد الإنتفاضة الثانية وحتى عام 2013 وتقارن المعالجة السينمائية الفلسطينية لموضوع القدس والمعالجة السينمائية الإسرائيلية للموضوع ذاته من خلال الصور والأفكار والمعتقدات وأماكن التصوير وزمانه ومدى قوة الطرح أو ضعفه من خلال آليات السرد السينمائي وتقنيات بناء الفيلم.

---

[1]. أشرف شتيوي، *السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008)، 38

فالتعبير سينمائيا عن قضية القدس أو مجرد اختيارها كمكان للتصوير السينمائي أمر في غاية الخطورة والأهمية، فهي من القضايا المفصلية التي يتمحور الصراع عليها بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وتتعدد القراءات السينمائية لظهورها في هذه الأفلام من حيث الرؤية والهدف والأحقية وهذا ما يثير التساؤل حول النجاحات أو الإخفاقات التي ظهرت القدس فيها على الصعيدين: الفلسطيني والإسرائيلي.

2.1 أهداف الدراسة

تطرح الدراسة صور تحول القدس من رمز واقعي إلى رمز فني سينمائي، فحضورها في السينما يبدأ كمكان وجغرافيا وينتهي كهوية، وتكمن الإشكالية في كيفية المعالجة السينمائية لظهور هذه المدينة في الأفلام الروائية السينمائية الفلسطينية والإسرائيلية.

3.1 أهمية الدراسة

تتلخص أهمية الدراسة في أنها تلقي الضوء على قضية القدس من زاوية الرؤية والمعالجة السينمائية في السينما الفلسطينية والإسرائيلية بعد الإنتفاضة الثانية وحتى عام2013. وتضمن الدراسة مدى نجاح أو إخفاق السينما الإسرائيلية في نقل وتوضيح صورة القدس من ناحية دينية توراتية، وأيضا نجاح السينما الفلسطينية أو الإسرائيلية في تسليط الضوء على الصراع القائم وجوانب الحياة في المدينة، كما تركز على الأفلام الفلسطينية التي تناولت موضوع القدس ومدى نجاح أو إخفاق هذه الأفلام في عرض القضية واختلاف تناولها لكسب التأييد العالمي.

4.1 فرضيات الدراسة:

تفترض الدراسة أن حضور القدس في السينما هو حضور متوتر على مستوى المادة "المضمون" وعلى مستوى الصورة الشكل، وتفترض حضور القدس بصفتها قضية كبرى في علاقة متوترة في التاريخ والجغرافيا الفلسطينية والإسرائيلية.

القدس تقترب من الأيقونة بالتصور السينمائي وتفترض الدراسة ذكاء وقصدية عالية إسرائيليا في عرض القدس وساكنيها كمكون جذري في الثقافة الإسرائيلية، كما تفترض الدراسة تباطؤ في عملية إنتاج أفلام فلسطينية روائية تطرح قضية القدس من وجهة نظر دينية وتنقل صور الحياة في القدس وهموم ومشاكل المجتمع المقدسي في ظل ازدياد المجهود السينمائي الإسرائيلي لخدمة القضية من وجهة نظر إسرائيلية. وتفترض الدراسة وجود غزارة في الإنتاج المحلي الفلسطيني للأفلام الوثائقية الخاصة بموضوع القدس، ووجود نسبة أقل من الإنتاج السينمائي لأفلام روائية لمخرجين فلسطينيين تتحدث عن الموضوع نفسه.

برزت صعوبة هذه الدراسة بسبب ندرة أدبياتها التي تتحدث من وجهة نظر سينمائية وتخص موضوع القدس، بالإضافة إلى قلة أعداد الأفلام الروائية الفلسطينية التي تطرقت للموضوع نفسه.

5.1 مجتمع الدراسة:

ولم تتناول الدراسة عينة محددة من الأفلام بل تناولت جميع ما أنتج عن مدينة القدس من أفلام فلسطينية وإسرائيلية روائية من عام 2000 وحتى 2013. وكانت الأفلام الفلسطينية

الروائية هي فيلم يد الهية–لـــ ايليا سليمان، فيلم تذكرة إلى القدس– لرشيد مشهراوي، فيلم القدس في يوم اخر– لهاني أبو أسعد، فيلم المر والرمان – لنجوى النجار. أمـــا الأفـــلام الإسرائيلية فهي فيلم Walk on Water "المشي علـــى المـــاء"، فـــيلم o Jerusalem "القدس"، فيلم Policeman "هشوتير" الشرطي"، فيلم Eyes Wild Open " حينما تتفتح العيون. اتخذت هذه الأفلام من مدينة القدس فضاءً لها كمكان وكهوية ورمز وموقع تـــم اختياره لنقل الأحداث الدرامية، واشتركت في كون العمل صور في المدينـــة أو تحـــدث عنها، كعمل كامل أو جزء منه أو حتى مشهد، هذه الأفلام تتحدث عن الحياة اليومية، عن القدس كمكان صراع، عن القدس بأبعادها الأيديولوجية الصـــهيونية الكلاســـيكية، عـــن الخطاب وعملية التخييل لصالح البنية العميقة وتفاصـــيل مـــا بعـــد الحداثيـــة والتـــاريخ الأيديولوجي القريب، عن القدس في الحكاية الفلسطينية والإسرائيلية والأيديولوجيات فـــي حكايات الصراع.

6.1 منهجية الدراسة وأسلوب التحليل:

استخدمت هذه الدراسة المنهج التاريخي وذلك لتحليل الأفلام منذ عام 2000–2013، دون تدخل الباحثة في مجريات هذه الأفلام، واعتمدت على منهج التحليل السيميولوجي من الكلمة اليونانية semeion بمعنى العلامة وlogos بمعنى الخطاب أو العلم، وبذلك تصبح الكلمة سيميولوجي وهو علم العلامات، وبالعربية السيميائيات أو علم الإشارات، ويدرس هذا العلم جميع أنواع العلامات اللسانية وغير اللسانية، بالإضافة إلى دراسة الشفرات أو الأنظمة التي تمنح قابلية الفهم للأحداث والأدلة بوصفها علامات دالة تحمل

معنى.[1] وتعتمد السيميولوجيا على التحليل المحايث؛ بمعنى البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة دون إقصاء المحيل الخارجي، فينظر للمعنى على أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة مع العناصر.[2]

وتعتبر الدراسة بأن المدخل السيميائي هو أكثر المداخل صلة بمجال الفيلم السينمائي حيث يقوم على أساس الكشف عن عناصر تكوين الصورة والمشهد ومن ثم الفيلم السـينمائي، ويحلل تلك العناصر التي تكون بنية الفيلم ليصل إلى نتـائج علميـة توضـح الـروابط والعلاقات التي تتجمع حولها اللبنات والعناصر المكونة لها. ولقد فرضت السـيميولوجيا نفسها لدراسة السينما على معظم الباحثين السينمائيين حتى أكثرهم محافظة أو اولئك الذين لم يعترفوا بعد في حق أن تكون السينما نظاما لغويا.[3]

وتركز الدراسة على مبادئ تحليل العلامات الذي يقارب المعنى ويفترض وجود نظام من العلاقات، الذي يؤدي إلى عناصر التشكيل التي لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقـات القائمة بينها. بالإضافة إلى تحليل الخطاب الذي يهتم ببناء نظام لإنتاج الأقوال والنصوص وهو ما يسمى بالقدرة الخطابية.[4]

---

[1]. بركات وائل. ***السيميولوجيا بقراءة رولان بارت***، مجلة جامعة دمشق، كلية الاداب والعلوم الإنسانية، م18، ع2، 2002، ص56

[2]. جميل حمداوي، "*مدخل إلى المنهج السيميائي*، " الدراسات الأدبية، (2007)، نسخة الكترونية اسـترجعت 10-12- 2012 http://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm

[3]. فاضل الأسود، *السرد السينمائي خطابات الحكي تشكيلات المكان والزمان*، (القاهرة: الهيئة المصرية العامـة للكتاب، 2007) 108

[4]. جميل حمداوي، "*مدخل إلى المنهج السيميائي*، "الدراسات الأدبية، (2007)، نسخة الكترونية استرجعت 10-12- 2012

http://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm

أما أدوات الدراسة فتستعين بالتقنيات الدرامية والسينمائية التي تعين على تفكيك ما وراء استخدام صورة القدس والنصوص التي تخدم القدس في كل مشهد، بالإضافة إلى غاية المخرج في عرض لقطات من مدينة القدس وإزالة أخرى أو تسليط الضوء على لقطة دون غيرها.

وتحلل الدراسة آلية السرد السينمائي الخاص في موضوع القدس والتي هي عبارة عن اختيار وإلغاء، بالإضافة إلى نظريات وجود المدينة في السينما وارتباط المدينة والسينما في عقل المشاهد، وتحليل مفهوم الهوية والوطن في السينما الفلسطينية والإسرائيلية، ويتم الإعتماد على تحليل اللغة السينمائية من أجل فهم ما هو الوطن وهل القدس بنظر ساكنيها هي الوطن وكيف تم تخيلها في السينما الفلسطينية والإسرائيلية وكيف أصبحت الصورة أيديولوجيا.

وتستعين الدراسة بأسلوب الإخراج والسيناريو المستخدم في بنية الفيلم وسرده للقصص والأحداث، بالإضافة إلى تحليل أنواع وأحجام اللقطات المستخدمة لإظهار القدس بشوارعها وأحيائها مع اختلاف الإضاءة والتنوع في استخدام الموسيقى والايقاع، كما يدور تحليل حول المكان والزمان المستغرق في عرض صورة القدس عبرالسرد والحبكة والتقطيع من وجهة نظر سيميائية؛ للوصول إلى تحليل دقيق لكل لقطة وسبب إختيارها دون اخرى.

7.1 موقع الباحثة من الدراسة:

إن موقع الباحثة من هذه الدراسة قريب من متنها، وبيئتها وحدود البحث وعناصره، حيث أن فضاء البحث هو القدس وعلاقتها بالسينما، والباحثة هي من نفس البيئة وتعمل في ذات حقل الأفلام الوثائقية والروائية، وتختلف الباحثة عن بيئة الدراسة التي تخص السينما الإسرائيلية من حيث اللغة والثقافة والدين، لكن ذلك لم يشكل تعارضا كبيرا بين الذات الدارسة والموضوع حيث أن القاطن في مدينة القدس يتعرض يوميا للإحتكاك المباشر مع الطرف الآخر، ما يعطي قوة في فهم حيثيات وأشكال الصراع.

ومن أجل فهم الأطر النظرية والأدوات والمفاهيم الإصطلاحية التي اعتمدت عليها الدراسة لا بد من تعريف لبعض المصطلاحات لتكون مفتاحا يقود إلى فهم النصوص اللاحقة. وانطلاقتنا ستكون من؛

السينما الفلسطينية: التي عرفت بأنها محاولات فردية قام بها سينمائيون فلسطينيون في الثلاثينات والأربعينات بإمكانات ذاتيه محدودة. تشكلت بعدها نواة أفلام فلسطينية من خلال التنظيمات الفلسطينية المسلحة التي أنتجت أعمالها في المهجر.[1]

السينما الإسرائيلية: فهي السينما التي تضم في مراحلها التاريخية السينما الصهيونية والسينما اليهودية والتي تجمع بين الديني والعلماني وهما الشكلان النقيضان في دولة إسرائيل[2]

---

[1]. انجي السيد، "*خمسون سنة فلسطين في السينما*، " صامد الإقتصادي، الأردن، 194 ..

[2]. عز الدين المناصرة، *السينما الإسرائيلية في القرن العشرين*، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999)، 7.

الثقافة البصرية: هي حقل معرفي يهدف إلى تجميع الأدوات البحثية من أجل التحليل وإنتاج موضوعات ثقافية جديدة، فمن خلاله يمكن قراءة كل من الصور والأصوات والتخطيطات أو التوصيفات المكانية عبر الوسائط المتنوعة، وهي نوع من التمفصل البصري الدال على الإحلال أو الإزاحة المستمرة للمعنى في مجال الرؤية والمرئي بصريا.[1]

الخطاب السينمائي: تعرف جوليا كريستيفيا[2] الخطاب السينمائي وسائر الخطابات الفنية الأخرى بأنها خبرة أو حيلة تدريب في ممارسة عملية دلالية تشير إلى مدلولات أخرى، أي هي أنظمة متعددة الدلالة.

وهذا التدريب أو الممارسة هي إحدى مستويات التأثر بفكرة التوسير حول عمليات التحول التي تطرأ على مادة خام محددة إلى أن تصل إلى صيغة وشكل منتج نهائي. ولأن الفيلم السينمائي يعنى بالعملية الحيوية لإنتاج المعنى أكثر من كونه مجرد استجابة طبيعية أو مجرد نقل للمعنى، لذا فإن كريستيفيا تسمي تلك العملية بأنها تغيير ونقل للإنتباه والتركيز وبذا تصبح في مرتبة إنتاج وتوليد المعنى. وهذا التوليد يشمل كلا طرفي العملية أي

---

[1]. ايريت روجوف، "*دراسة الثقافة البصرية*،" مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 63، ص167.

[2]. جوليا كريستيفا: أديبة، عالمة لسانيات، محللة نفسية، فيلسوفة ونسوية فرنسية من أصل بلغاري؛ ولدت في بلغاريا عام 1941 بمدينة سيلفن ببلغاريا. بعد نشر كتابها الأول Semeiotic في عام 1969 أصبح لكريستفا تأثير في التحليل النقدي الدولي، من الناحية النظرية الثقافية والنسوية. أنتجت كمية هائلة من الأعمال وتشمل الكتب والمقالات التي تعالج التناص، والسيميائية، والتهميش في مجالات اللسانيات، ونظرية الأدب والنقد، والتحليل النفسي والسيرة، والسيرة الذاتية والسياسية والثقافية وتحليل الفن وتاريخه جنبا إلى جنب مع رولان بارت، تودوروف، جولدمان، جيرارGenette، ليفي شتراوس، لاكان، Greimas، وألتوسير، وقد كانت واحدة من البنيويين، في ذلك الوقت عندما كان للبنيوية مكان رئيس في العلوم الإنسانية. و لكريستفا مكان هام في الفكر ما بعد البنيوي، وهي مؤسسة ورئيسة لجنة جائزة سيمون دي بوفوار.

المخرج والمتفرج وأن ذلك يتم عادة في شكل صيغة تفكيك كل من النسق والوظيفة الإتصالية بين الطرفين – المخرج صاحب العمل والمتلقي المتفرج. وبما أن الخطاب هو واقع الإهتمام الحالي يجب ألا يغفل أن الوجود السيميائي هو أكثر تعقيدا، ويحوي طبقات أبستمولوجية مختلفة لا يشكل واقع الخطاب فيها سوى الطبقة الأخيرة، أي الطبقة الظاهرة التي تفترض وجود طبقات خفية.[1]

السرد السينمائي: هو مجموعة الوقائع والأحداث التي ترتب في نظام أو سلسلة مغلقة من المشاهد والأحداث والوقائع.[2] والسرد هو ما يتلفظ به وما لا ينطق به,[3] فلا ينحصر السرد فيما هو حاضر ومثبت فوق الشاشة من إشارات تحيل إلى معنى ولكنها تتسع لما هو غير حاضر وغير مثبت داخل النص حيث يتحدد المعنى من خلال عمليات الحضور والغياب بإشارات وعلامات تعبيرية تحيل في معجمها وقانونها إلى صيغة عالم النص السينمائي وما يكون صيغة هو ما يميزها عن الصيغ الأخرى (بمعنى ماذا كتب وماذا تم اختياره وماذا تم حذفه.[4]

السيمياء: وهي دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية واللسانية.[5] وهي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني بأن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، والسيمياء بدورها تختص بدراسة بنية هذه الإشارات

---

[1]. فونتاني، جاك. ***سيمياء المرئي***، ترجمة د.علي أسعد، سورية، اللاذقية، دار الحوار، ط1، ص29.

[2]. *film langnage*, oxford,1980,p.24 . Christian Metz

[3]. William Cadbury& Leland poague, *film criticism,lowa:lowastateuniv*.pres1982,p38.

[4]. تيرنس، هوكس. ***البنيوية وعلم الإشارة***، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، ترجمة نجيب الماشطة، مراجعة دناصر حلاوة، ص25

[5]. حنون، مبارك: ***دروس في السيميائيات***، دارتوبقال دار البيضاء، المغرب، ط1987، 27، 1.

وعلاقتها في هذا الكون، وكذا توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية.[1] وهي أحد المعربات السيمولوجيا والسيميائية، واللفظ اليوناني هو السيميوطيقيا.[2]

التحليل السيميوطيقي: هوعلم إنتاج الدلالة، ويعتمد على السيميائيات في تناول المعنى النصي من خلال زاويتين منهجيتين تتمثل بالزاوية السطحية التي يتم فيها الاعتماد على المكون السردي الذي ينظم تتابع تسلسل حالات الشخصيات وتحولاتها، والمكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعنى. وفي الزاوية العميقة ترصد شبكة العلاقات التي تنظم قيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها، وكذلك تبين نظام العمليات التي تنظم الانتقال من قيمة إلى أخرى. لذلك فإن السيميوطيقي في تعامله مع النص الحكائي أو السردي يدرس على المستوى السطحي البرنامج السردي ومكوناته الأساسية كالتحفيز والكفاءة والإنجاز والتقويم مع التركيز على صيغ الجهات ودراسة الصور والأدوار باعتبارها وحدات دلالية وصور معجمية مع إبراز مساراتها وربطها بالبنية العاملية والإطار الوصفي. وعلى المستوى العميق يدرس المكون الدلالي والمكون المنطقي باستقراء التشاكل والمربع السيميائي.[3]

التناص: هو جملة الإشارات والمعاني المعلنة أو الضمنية التي يحتويها نص ما وارتباطها في جملتها كما تظهر في خطة وأسلوب البناء النصي، ولقد تلقفت كريستيفا فكرتها حول

---

[1]. عبد الله ثاني، قدور: ***سيميائية الصورة مغامرة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم***، عمان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2008، ط1، ص48.

[2]. البشير، د. سعدية: ***السيميائية أصولها ومناهجها ومصطلحاتها***، منتديات تخاطب، 2010، تم الإسترجاع في2-11-2012

http://www.elaph.com/Web/Culture/2008/12/389366.htm

[3]. أنظر. كورتيس، جوزيف: ***مدخل إلى السيميوطيقا السردية والخطابية***، دار هاشيت، باريس، 1976.

التناص من خلال قراءتها لنصوص (باختين)[1] والذي صك مصطلحه الخاص "الحوارية – Dialogism" حول وجود علاقة بين كلام ما وكلام اخر. والكلام في عرف (باختين) هو مركب شديد التعقيد من العلامات والتي قد تكون مجرد عبارة منطوقة أو قصيدة من الشعر أو أغنية أو مسرحية أو فيلم سينمائي،[2] وتتحدث كريستيفيا عن النصوص باعتبارها تتضمن محورين: الأول أفقي يربط بين مؤلف النص وقارئه، والثاني عمودي بين النص والنصوص الأخرى. ويجمع بين المحورين شيفرات مشتركة، بحيث يستند كل نص وكل قراءة إلى شيفرات معروفة مسبقاً.[3]

النص: النص عند (كريستيان ميتز) هو كل خطاب ينحو باتجاه تحقيق عملية التواصل، ولقد أطلق هذا المصطلح على أفلام الموجه الجديدة الفرنسية فقط وتم توسيع إطلاقه على

---

[1]. **ميخائيل باختين:** 1895– 1975، فيلسوف ولغوي ومنظر روسي سوفييتي، درس فقه اللغة وتخرج عام 1918. وعمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» النقديةعام1921.اعتقل عام 1929 بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية، ونفي إلى سيبيريا مدة ست سنوات. بدأ عام 1936 التدريس في كليّة المعلمين في سارانسك . ثم أصيب بالتهاب أدّى إلى بتر ساقه اليسرى عام 1938. صدرت مقالته الأولى: "الفن والمسؤولية" عام 1919، ثم صدر كتابه الشهير "مشكلات في شعرية دستويفْسك « Problems of Dostojevskys Poetics في مدينة لينغراد (بطرسبرغ) عام 1929. ونشر باختين بعض مقالاته وثلاثةً من كتبه بأسماء مستعارة: "فولوشينوف وميدفيديف". وهناك أعمال لباختين لم ترَ النور إلا بعد وفاته، لذا لم يبدأ العالم بالتعرف إليه إلا بعد خمسين عاماً من التعتيم حوله، ولم يحظ باختين بالشهرة إلا في نهاية حياته بعد إعادة نشر كتابه "مشكلات في شعرية دستويفْسكي" عام 1973، ونَشْرْ كتابه "إبداع فرانسوا رابليه".

[2]. الأسود، فاضل. ***السرد السينمائي خطابات الحكي تشكيلات المكان والزمان***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص39.

[3]. تشاندلر، دانيال. ***أسس السيميائية***. المنظمة العربية للترجمةانسخة إلكترونية. استرجعت 10-10-2013 http://mamdouha.wordpress.com

كل الأفلام. فكل الأفلام هي نصوص وتميزها أنساق نصية، وهذه الأنساق أو الأنظمة يمكن للباحث أن يتعرف عليها من خلال تحليل النص السينمائي.[1]

النطق بالحكي: وهو دراسة العلامات الخاصة في عملية خلق المعنى وملائمة المعاني الضمنية التي تشكل العمل السينمائي. وتعتبر دراسة (ريموند بيلور) حول (هتشكوك) في عام 1979 هي المعالجة الرائدة للكشف عن العلامات السردية الدالة على الراوي، مثل بعض أوضاع تحركات الكاميرا، وتكرار بعض اللقطات، والنظرة المباشرة، لبعض الممثلين باتجاه الكاميرا. بالإضافة إلى ملامح اللغويات الدالة على النطق مثل الضمائر.

الموقع: هو جملة العناصر المتداخلة التي تحدد الراوي القائم بعبء النطق بالحكي، ليس على المستوى الشخصي ولكن من خلال الموقع الاجتماعي والمزاج النفسي والمستوى الثقافي والحالة المادية والظروف الإقتصادية فكل هذه العناصر مجتمعة تشكل منظورا عاما، من خلال تحديد موقع الناطق بالسرد، ويضاف إلى ذلك سلوك وردود أفعال صاحب الموقع مع غيره من الشخصيات والأفراد وفي مواجهة متغير الأحداث والوقائع.[2]

8.1 مراجعة الأدبيات:

الأدبيات السابقة التي تناولت الموضوع تم تقسيمها إلى عدة محاور, يتناول المحور الأول الحديث عن الثقافة البصرية وسيميائية الصورة والمرئي واللامرئي، وأهمية العين في الثقافة الغربية وعن كيفية التقاط الصورة من وجهة النظر الأخرى. . في دراسة لكريس جينكز بكتابه (الثقافة البصرية)وهو مجموعة مقالات يعالج الكاتب مع آخرين عملية

---

[1].Christian Metz, *language &Cinema approaches to semiotics*, Mouton De Gruyter,jun,1974

[2]. الأسود، فاضل. مرجع سابق، ص39-40

الرؤية بوصفها عملية ثقافية اجتماعية تنتج عن عدد من المؤثرات التـي تطغـى علـى وصف ما نراه وذلك نتيجة وجود هيكلة ضمنية اجتماعية يؤثر فيها المحيط الإجتمـاعي ويعكس ذلك على ما نراه والطريقة التي جئنا لنراه فيها، لذلك فـإن مركزيـة وشـمولية الرؤية كانت ضرورية في الحداثة لفهم ما بعد الحداثة في التصوير البصري وممارسات الإنتاج المرئي, وما يعتبر حاليا حرفة للثقافة المعاصرة هو ما نشاهده وما يصـدر مـن الإعلانات والأفلام والصحافة والتصوير التلفزيوني والسينمائي.[1]

أما الباحث الفرنسي موريس مرلو-بونتي في كتابه (المرئي واللامرئي) ميز بين الـذات والموضوع أو بين الجوهر والحدث، وبين الوجود والعدم، وهذه المفاهيم التي اسـتخدمها في كتابه تساعدنا في البحث عن المعنى بشكل معمق وأقرب للحقيقة، فمـن الضـروري اعادة النظر بكل ما هو مسلم، ولا يحدث ذلك إلا بانطلاق فكر فلسفي جديد، خاصة فـي ظل عصر الصورة, التي وثقت العلاقة بين الرائي والمرئي فلم يعد الجسـم أداة أو الـة تستخدمها النفس للرؤية وإنما أصبح الأنا المتجسد هو الذي يرى, ولم تعد الرؤية واحـدة من أفعال الأنا التي تتم جميعها بغير جسد، إنما أصبحت فعلا يحدث في الجسم المنضوي والموجود في المكان.[2]

أما جاك فونتاني في كتابه سيمياء المرئي فقد حلل الصورة من خلال استجلاء العناصـر السردية حسب ظهورها في النص السينمائي وعبر تحديد الحالات والتحويلات التي تحكم

---

[1]. Donald, james "The City, The Cinema: Modern Spaces" in Visual Culture, ed Chris Jenks. New York: Routled

[2]. ميرلو، بونتي: *المرئي واللامرئي*,ترجمة عبد العزيز العيادي.بيروت,مركز دراسات الوحدة العربية.

بنية الخطاب السردي والتي أتبعها بإختلاف حالات الضوء من بريــق ولــون وإضـــاءة والتي هي ليست خصائص للصورة فحسب، بل إنها تبدو بوصفها حالات تتنـــازع علــى صدارة المشهد الحسي، وذلك بوجود عتبتين متجاورتين: عتبة الإنبهار، وعتبة الإظلام.

ويؤكد الكاتب بقوة على وحدة الحسي والإدراك الحسي والدلالة في عوالم الخطاب. فيربط الإدراك الحسي بالشعور في الوقت الذي يشير فيه إلى وجود تمفصلات ثابتة غير فيزيائية وغير نفسية يشترك فيها الضوء الذي يظهر في العالم الطبيعي مع الضوء الذي يتبدى في النص الإبداعي. وهذه التمفصلات تخلقها فعالية الإدراك الحسي.[1]

وفي كتاب لمارتن جاي (وجهة نظر الحداثة) يضم مقالة (الهوية والحداثة) لســكوت لاش وفريدمان جوناثان يشيران إلى أهمية وجود الصورة التي تلتقط من حيث اختيارها ومــا يتبع ذلك من جميع الأمور الإخراجية التي تعكس وجهة نظر صانعيه.[2] أما فـــي كتـــاب (أهمية العين في الثقافة الغربية) لكريس جنكز فيتحدث الكاتب حول تأثير الثقافة الغربيـــة على الثقافات الأخرى من خلال الإعلام الذي يعتبر الوسيلة الأكثر هيمنة ويتحدث عــن معنى ومفهوم الصورة الحقيقية وعن الإختلاف بـــين الكـــاميرا والعـــين البشـــرية فـــي التصوير.[3]

ويتناول المحور الثاني الحديث عن جغرافية المكان وعن الرمـــز والهويـــة الفلســـطينية وصراع المقدسيين للحفاظ على القدس. في دراسة بحثية عن السينما الوثائقيـــة بعنـــوان

---

1. فونتاني، جاك: **سيمياء المرئي**، ترجمة د.علي أسعد، سورية، اللاذقية، دار الحوار، ط1، ص6-7.

2. Jay, Martin,"scopic regimes of modernity" modernity identity.Scott lash Jonathan Friedman eds. Oxford/uk&cambriddge /usa: Blackwell.

3. Jenks,chris,"the centrality of the eye in western culture: an introduction"in above

(القدس في السينما) يشيرالباحث والناقد السينمائي بشار إبراهيم؛ إلى أول فـيلم وثـائقي سينمائي أنتج في فلسطين عام 1935م، عن زيارة الملك سعود للقدس، ويعتبر إبـراهيم القدس أنها دوما في واجهة الصورة عند الفلسطينيين فهي عاصمتهم الأبدية التي لا يمكن التنازل عنها, لكنها لم تأخذ مكانتها اللائقة في السينما الفلسطينية، إلا عندما بدأت "السينما الفلسطينية الجديدة"، تجربتها، فقدمت منجزها السينمائي، بمعـزل عـن "سـينما الثـورة الفلسطينية" فكانت التجربة المميزة بفيلم "الذاكرة الخصبة/ صورة من مـذكرات خصـبة" الذي حققه المخرج ميشيل خليفي عام 1980م، ومدته 100 دقيقة، والذي تـم تصـويره كاملاً في الأرض الفلسطينية المحتلة، خصوصًا في مدن الناصـرة، ورام الله، ونـابلس، والقدس، ويبين الفعالية الفلسطينية الحقيقية تحت الاحتلال، والتشبث بالأرض وملكيتهـا، والحق بالحياة.[1]

وفي مقالة للناقد السينمائي عدنان مدانات(القدس في السينما العربية) يشير إلى ثاني ذكـر للقدس في السينما الروائية العربية بعد فيلم الناصر صلاح الدين ل يوسف شاهين, فكان عبر عنوان فيلم روائي طويل أنتج في الأردن عام 1969 بعنوان الطريق إلى القدس من إخراج عبد الوهاب الهندي. عدا ذلك لا نعثر على القدس موضوعا رئيسيا إلا من خـلال فيلمين طويلين هما القدس في يوم آخر للمخرج هاني أبو أسعد, و تـذكرة إلـى القـدس للمخرج رشيد مشهراوي, وما ورد من إشارات إلى القدس في فيلم يد إلهية للمخرج إيليا سليمان, بالإضافة للفيلم الروائي الطويل المر والرمان(2009), للمخرجة نجوى النجار.[2]

---

[1]. **ابراهيم، بشار: *القدس في السينما.. وعد السماء*، *مجلة* العربي الكويتية ع. مايو .2009**

[2]. مدانات، عدنان: القدس في السينما العربية، نقلا عن موقع وطني.

أما المحور الثالث فيتحدث عن الطرف الآخر في الصراع وهــم الإســرائيليون-الدولــة العبرية، اليهود وعلاقتهم بالسينما؛ ففي كتاب لعبد الوهاب المسيري ((موســوعة اليهــود واليهودية الصهيونية)) الصادر عن دار الشروق، يتحدث فيه عــن ثقافــات الجماعــات اليهودية في جميع المجالات الفنون التشكيلية والمتاحف والموسيقى والرقص والمســرح والسينما، حيث يقول بأن السينما عند بداية ظهورها في العالم كانت مهنة لا يرتادها سوى المنبوذين، وليس من الغريب أن يتجه عدد من المهاجرين اليهود المنبــوذين إلـــى هــذه الصناعة التي تحولت إلى وظيفة مرموقة عبر دور الإنتاج السينمائي وتنفيذ و إنتاج العديد من الأفلام المرموقة.

ويتحدث المسيري عن السينما اليهودية التي تصنع من قبل أي شخص يهودي، وتــروج الصهيونية هذه العبارة بدلاً من عبارة (السينما الصهيونية) على أساس أن اليهودية قومية وليست ديانة فقط.

ويرجع المسيري كثرة عدد أعضاء الجماعات اليهودية في السينما والمسرح ليس ضــمن مخطط يهودي أو صهيوني وإنما يرجع إلى هجرة اليهود اليديشية إلى الولايات المتحــدة بعد عام 1881م، فبدايات السينما كانت لا تحتاج إلى موظفين ينتمون إلى طبقة معينة أو درجة عالية من التعليم أو رأس مال فظلت الدوافع الرئيسية لصناعة السينما هي تجاريــة فأنتجت هوليوود أفلام كثيرة عن قصص العهد القديم، لكن هذه الدوافع لم تبق وحدها التي تتحكم في الإنتاج خاصة في الخمسينات والستينات؛ فمع وجود الإحتلال ونمو الصــراع العربي الإسرائيلي والفلسطيني الإسرائيلي، روجت الصهيونية لأفكارها بواسطة يهود قبل

وبعد انشاء "دولة إسرائيل".[1] أما كتاب ايلا شوحاط (السينما الإسرائيلية: الشرق / الغــرب والتمثيل السياسي) نجد في هذا الكتاب قراءة تحليلية للصهيونية الحديثة، وبشكل رئيســي الفكر الصهيوني اليهودي في فلسطين، والصراع العربي اليهودي ودخــول اليهــود فــي السينما والأفلام الصهيونية والمواضيع التي تناولتها لتوسع من انتشارها وتقبل العالم لها، إلا أن الصهيونية برأي شوحاط خلقت نوعا مزدوجا من القمع ضد الفلســطينيين وضــد اليهود الشرقيين من خلال ثقافة الإشكنازيين الغربيين التي تمحي كل ما يحمل إسم هويــة شرقية، وكذلك هي حال السينما الصهيونية.

تسعى الدراسة لسد النقص في المراجع التي تتحدث عن صورة القدس في السينما (الأفلام الروائية) وخاصة من وجهة النظر الإسرائيلية حيث واجهت الباحثة صعوبة فــي ايجــاد مراجع تتحدث عن ذات الموضوع.

---

[1]. المسيري. محمد عبد الوهاب."***موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية***". القاهرة. دار الشروق. 1999. ص 262-265.

الفصل الثاني

مداخل نظرية عامة في الدراسة

1.2 مدخل في دراسة السيمياء

"إننا مخدوعون ويخدعوننا باستمرار.. ونعرف ذلك !!.. وعلينا أن نعرف كيف نُخدع"..

رولان بارث.

عرف النقد العربي الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج النقدية بفضل الثقافة والترجمة والاحتكاك مع الغرب، من بينها: المنهج البنيوي اللساني والمنهج البنيوي التكويني والمنهج التفكيكي ومنهج القراءة والتقبل الجمالي والمنهج السيميولوجي الذي أصبح منهجا وتصورا ونظرية وعلما لايمكن الاستغناء عنه لما أظهر عند الكثير من الدارسين والباحثين من نجاعة تحليلية وكفاءة تشريحية في شتى التخصصات والمعارف الإنسانية.[1]

"فالسيمياء هي علم يستمد أصوله ومبادئه من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنتروبولوجيا، فمن هذه الحقول استمدت السيميائيات أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها، فهي لا تعتمد على مجال بعينه إنما تهتم بكل مجالات الفعل

[1]. حمداوي، جميل. ***مدخل إلى المنهج السيميائي***، الدراسات الأدبية، 2007، نسخة الكترونية استرجعت 10-12- 2012 http://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm

الإنساني فهي أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الإنفعالات البسيطة مرورا بالطقوس الإجتماعية وإنتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى".[1]

وتُجْمع عدة كتابات ومعاجم لغوية وسيميائية على أن السيميائيات هي ذلك العلم الذي يُعْنَى بدراسة العلامات. وبهذا عرفها فرديناند دو سوسير وجورج مونان، وكريستيان ميتز، وتزفيتان تودوروف، وجوليان غريماص، وجون دوبوا، ورولان بارث، وآخرون. ويبدو أن تعريف مونان أوفى هذه التعريفات وأجودها، إذ يحدد السيميولوجيا بأنها "العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس". [2]

لقد تعددت الإتجاهات السيميائية واختلفت بعد رائديها دوسوسير وبورس،حيث أن الأول أطلق على هذا العلم اسم "السيميولوجيا" لإهتمامه بأسس بلورة علم اللغة وتأثره بعلم الإجتماع وتحديده لمفهوم علم العلامة الذي يعتمد على الدال والمدلول أي الصورة السمعية والذهنية، أما بورس ذو المنطق الفيزيائي الرياضي فأطلق على هذا العلم اسم "السيميائيات" واعتمد في تحليله لعلم العلامة على الدال والمدلول والمرجع"المأثول" الذي يحال إلى "الموضوع" عبر مؤول.[3]

وبعد هذين المؤسسين ظهرت مدارس متعددة في هذا العلم كمدرسة باريس السيميائية (السيميائيات السردية) مع مؤسسها ألجرداس جوليان جريماص وأتباعه جوزيف كورتيس

---

1. بنكراد، سعيد. ***السيميائيات: مفاهيمها، تطبيقاتها***، الرباط : منشورات الزمان، نسخة الكترونية 10-12-2012 http://saidbengrad.com/ouv/sca/sca2.htm

2. أمعضشو، فريد. ***المنهج السيميائي***، مدونات ثقافية لبلال عبد الهادي لبنان، 2010، نسخة الكترونية استرجعت10-12-2012 http://bilalabdulhadi.maktoobblog.com/347

3. العابد، عبد المجيد.***مباحث في السيميائيات***، المغرب، دار القرويين، ط1، 2008، ص12.

وجون ماري فلوش وجاك فانتانيللي، بالإضافة إلى سيميولوجيا الدلالة مع رائدها رولان بارت، والعديد من الإتجاهات التي نذكر منها السيميائيات البصرية وسيميولوجيا الأشكال الرمزية،[1] وهناك بعض الإختلافات الدلالية الدقيقة بين المصطلحات المتداولة في هذا العلم فالسيميولوجيا هي علم ونظرية عامة ومنهج نقدي تحليلي وتطبيقي،[2] شاع لفظهـا عنـد الفرنسيين نسبة إلى دو سوسير، أما مصطلح السيميوطيقيا فهـي سـائدة فـي الكتابـات الإنجليزية نسبة لبورس[3] وهي الدراسات السيميولوجية المتخصصة فـي دراسـة المـتن معتمدة على "أرضية التحليل" وهو المجال الذي يحدده المحلل حسب معاييره الخاصة في البحث،[4] وتم استخدام المصطلح بعده من قبل جريماس وجوزيف كورتيس اللـذين ألفـا كتابا في نهاية السبعينات تحت عنوان **(**السميوطيقيا: قاموس منهجي لدراسة اللغة**)** وهـو عباره عن جزأين صدر جزؤه الأول عام 1979، أما الثاني فكان عـام 1986. ويقـوم التحليل السيميوطيقي على أساسات؛ أولهـا اعتبـارالدلالة ليست من صلب الأشياء وإنما تنطلق مـن قـدرة الـذات الملاحظة القادرة على إعطاء هيئة للأشياء، وتنظر للـنص كوحدة مستقلة مترابطة داخليا؛ يتم تحليلها من اللغة الفعلية للنص، كما تطرح السميوطيقيا فكرة أن البنية الحكائية أو عملية السرد تشكل الأساس لكـل خطاب، وليس فقط ما يعرف

---

[1]. العابد، عبد المجيد، **المرجع ذاته**، ص12

[2]. حمداوي، جميل. ***مدخل إلى المنهج السيميائي***، الدراسات الأدبية، 2007، نسخة الكترونية استرجعت 10-12- 2012 http://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm

[3]. بركات، وائل. ***السيميولوجيا بقراءة رولان بارت***، مجلة جامعة دمشق، م18، ع2، 2002، ص59.

[4]. توسان، برنار. ***ما هي السيميولوجيا***، ترجمة محمد نظيف، المغرب، افريقيا الشرق 2000، ط2، ص53.

بالحكاية، وتعتمد السيميوطيقيا على المستوى التجريدي العميق الـــذي يولـــد مســـتويات سطحية.[1]

وقد شملت السيميائيات جميع الصيغ التعبيرية التي تقوم بها حواس الإنسان في التواصـــل البيإنساني.[2] "فهي بحث في أصول السميوز المؤدي إلى إنتاج الدلالة، بإعتباره علامـــة؛ فكل فعل سيميائي يجد أصوله الأولى في تعاليم المؤسسين فردناند دو سوســـير وشـــارل سندرس بورس، فكلاهما نظر إلى الدلالة باعتبارها سيرورة فـــي الوجـــود والاشـــتغال والتداول. فلا يمكن أن تكون معطى سابقا أو لاحقا للفعل الإنساني، إنها الفعل ذاته. فكـــل فعل ينتج لحظة تحققه، سلسلة من القيم الدلالية التي تستند في وجودهـــا، إلـــى العـــرف الإجتماعي وتواضع الإستعمال".[3] "أما العلامة فهي الشيئ الذي يحيل إلى شيئ ليس هو أو هي البديل عن شيئ أو فكرة وهي أداة للتعامل مع العالم ومع الاخرين"،[4] "فالنقود تحل محل القيمة" و"الخريطة تحل محل المكان"[5]. وقد تمتاز اللغة بمجموعـــة مـــن العلامـــات والإشارات التي تجعل منها نظاما سيميائيا، ولكي تؤدي اللغة وظيفتها في الإتصال يجب أن تمتلك نظاما من العلامات لتسهل من عملية التواصل الإجتماعي بين البشر.[6] وتســـتند

---

1. مارتن، بروان ورنقهام فلزت. ***معجم مصطلحات السميوطيقيا***، ترجمة عابـــد خزنـــدار، انظـــر الموقـــع للكاتب ص7-8 .www.Abidkhzindar.com

2. **البيإنساني**: أي أنه من نسيج الإنسان وليس من نسيج الوجود.

3. بنكراد، سعيد. ***السيميائيات: مفاهيمها، تطبيقاتها***، الرباط: منشورات الزمان، نسخة الكترونية، استرجعت 2012-12-10 http://saidbengrad.com/ouv/sca/sca2.htm

4 بركات، مصدر سابق، ص57.

5. لوتمان، يوري. ***مدخل إلى سيميائية الفيلم***، ت: نبيل الدبس، دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، 2001، ص5.

6. لوتمان، يوري، المرجع السابق، ص 4-12.

الدلالة إلى عنصرين هما"الدال" و"المدلول" اللذين يكونان العلامات، فالعلامة اللسانية تربط بين لفظ سمعي وتصور ذهني، فما نبصره بأعيننا يتسرب إلى أذهاننا وهو عبــارة عــن صورة ليست الأصل، وتتحول هذه الصورة إلى لفظ نعبر بإسمه عبر اللسان "فالدال عند سوسير صورة سمعية مشتقة من فعل صوتي وهي كيان يحل محل شــيء آخــر، أمــا المدلول فهو التصور الذهني الذي نملكه عن شيء ما في العالم الخــارجي وهوالصــورة المجردة التي يمنحها اللسان إلى الشيء عبر التعيين والتسمية وتتحول من الملموس إلــى المجرد، وعلى هذا الأساس اعتبر سوسير المدلول هو الدال الذي يشكل كيانا نفسيا".[1]

ويطبق التحليل السيميائي على كثير من الأمور الحياتية التي اعتبرت في الســابق غيــر لغوية وتقليدية، لذلك فإن الشكلانية الروسية وحركاتها ذات القرابة تركت تراثا واسعا في نطاق نظرية الفيلم وارتباطها باللغويات، خاصة فيما جاء به كريستيان ميتز الذي وســع تبصيرات دي سوسير في اللغويات والشعرية الشكلانية في مؤلفه "اللغة والسينما 1971، السميوطيقا ولغة السينما. فلقد كان ميتز هو نقطة التحول في نظرية الفيلم مــن النظــرة الكلاسيكية لكراكور وبازان إلى سيميولوجيا الفيلم ولقد عكس هذا التحول صورة تغيرات أوسع في تاريخ الفكر عامة، فمشروع الفيلم هو لغوي، وهذا ما أكد عليه ميتز في مقالته 1964 "السينما نسق لغوي أم لغة". ولقد كانت الدراسة الأكثر تأثيرا له هي" لغة الســينما Film Language" وكان هدفها الولوج إلى قاع الإستعارة اللغوية والبحث عــن الــدور الإدركي الذي يلعبه النسق اللغوي في مخطط سوسير، فالموضوع المادى لســيميولوجيا

---

[1]. بنكراد. مصدر سابق، نسخة الكترونية.

السينما هو فك ارتباط المعاني المتغايرة للسينما مع نظمها الدالـــة الأساســية وقواعـــدها التركيبية، فالسينما ليست نسقا لغويا ولكنها لغة بفعل منظومة نصوصها اللغوية.[1] وتتطلب معرفتنا في الخطاب أو الرسالة التي تحتويها، وسنفصل ذلك عند حـــديثنا عـــن الحكايـــة الفيلمية التي تعتمد على لغة الفيلم السمع بصرية، وعلى السرد الســـينمائي الـــذي يعتبـــر خطاب.

وكل رسالة أوخطاب يتحكم بها نوعين من العلامات البصرية إمـــا أن تكـــون علامـــة صورية "علامة أيقونية –طبيعية يسهل فهمها داخل المناخ الثقافي الواحـــد"، وعلامـــات إصطلاحية "تشكيلية تصنف من خلال الإمارة أو الرمز عند بورس"[2] وتتطلـــب منـــا أن نكون على معرفة بنظام رمزي أو"شيفرة" لفهم المراد قولـــه. ومـــن الممكـــن أن تكـــون "العلامات الأيقونية" غير مفهومة "إصطلاحيا" للشخص القادم من ثقافة أخـــرى فتصـــعب عليه فهمها وتحليلها خاصة بأنه خارج"زمان ومكان الأيقونة".[3] لذلك فإن العلامة الأيقونية برأي بورس (CH.S.Peirce) هي منتج لعلاقة ثلاثية بين ثلاثة عناصر هـــي الـــدال الأيقوني والنوع والمرجع وهما المدلول الأيقوني. والأيقون عند العالم الايطالي امبرطو ايكو (U.Eco) هو صورة ذهنية قد تكون تمثيلا لشيئ غير موجود أصلا مثـــل "التنـــين ووحيد القرن" ، ويضيف لذلك بورس الرسومات البيانية والمعادلات الرياضية والعلاقات المنطقية، والمرجع لا يكون بالضرورة واقعيا وهو يحمل محددات فيزيقيـــة أمـــا النـــوع

---

[1]. عزمي، يحيى. ***السينما وإشكالية اللغة***، أوراق فلسفية، مصر، القاهرة، ع15، ص157-158.

[2]. أنظر.العابد، عبد المجيد. ***مباحث في السيميائيات***، المغرب، دار القرويين، ط1، 2008، ص134.

[3]. انظر. لوتمان، يوري. ***مرجع سبق ذكره***، ص4-13.

فيحمل محددات مفهومية؛ فالأيقون كما قال بورس"لا تجمع أشياء مدركة حسيا" لكنها برأي "ايكو" تعيد شروط بعض الإدراك الحسي تحت قاعدة التسنين الإدراكي الذي يحيلنا إلى التجربة الواقعية، وهذا ما دفعه للقول بأننا لا نتواصل مع الأشياء بطريقة تلقائية بل عبر وسيط إلزامي يسمى البنية أو النموذج الإدراكي.[1]

لكن من المهم هنا أن نشير إلى أن المنظور السيميائي الذي يفرض على الباحث التمييز بين عالمين للصورة، العالم المدرَك الذي يحال إلى الإدراك ويجعل الفعل السيميائي واردا من زواية رؤية كل شخص للصورة التي يراها عبر عالمه الخاص ، أما العالم المحقق فهو زاوية النظر الذي يشترك فيها السيميائي والشخص العادي.[2]

2.2 مدخل لدراسة الصورة

"الصورة دلالة والدلالة إختراق سيميائي، تشق آثاره كل الحقول المرئية واللامرئية، المرسومة والمتمثلة"[3]

تتداخل الصور مع بعضها البعض لتكون النصوص الخاصة بها، وتتفاعل مع بعضها لتشكل حضورا مكانيا وزمانيا، حيث تختلف عن النصوص لكونها لا تحمل نفس اللغة فهي لا تستند على المعاني السابقة للكلمات وإنما تستند على أحكام تطلق لوصف حالات معينة مبنية على تنظيم العناصر المؤسسة للشكل النهائي والذي يعطي المعنى بالرجوع لبيته الأصلية التي تكشف عن بعد دلالي جديد لمعنى الصورة، فلا يمكن أن تتحول

---

[1]. أنظر.العابد، عبد المجيد. *مباحث في السيميائيات*، المغرب، دار القرويين، ط1، 2008، ص22، 23، 20.

[2]. أنظر. العابد، عبد المجيد، المرجع ذاته، ص23-24.

[3]. اشويكة، محمد. الصورة السينمائية التقنية والقراءة. سعد الورزازي للنشر:المغرب، الرباط، ص13.

الصورة إلى نص إلا من خلال اختيار العناصر الظاهرة والتي يجب أن تختفي في الصورة فهي التي تكون نص الصورة. فالصورة وليدة إدراك بصري، ويمكن النظر إليها باعتبارها سيميائية من خلال المضمون الذي يتم النظر إليه.[1]

وتمثل الصورة مجموعة المكونات البصرية والسمعية للفيلم وما تحتويه اللقطات المصورة فيلميا المشتملة على الفنون والرمزيات، فالصورة المتحركة تستمر في حركتها دون انقطاع عكس الصور الفوتوغرافية الثابتة، وهذا ما يعطي الصور المتحركة قدرة على التأثير الأقوى من ناحية فنية وسيكولوجية للمتلقي لكونها مليئة في الضوء[2]. ومع ازدياد أهمية الصورة في عصرنا الحالي فإن صورة واحدة تساوي ألف كلمة، فالصورة السينمائية تقول عبر اللقطة الواحدة ما يمكن أن تقوله الرواية في عشرات الصفحات، فثمة شيئ يمكن أن تقوله الصورة بالتفاعل والتأويل فهي ليست نتاجا جماليا لخيال مطلق أو حقيقة مجردة إنما هي إحساس ينقل الواقع. وتقوم بدور السلطة وتؤدي معنى الإشهار عبر العلامات البصرية ببعديها الأيقوني والتشكيلي، بالإضافة إلى التركيبات الأخرى في اللقطة الواحدة والتي تشمل الألوان والخطوط والتركيب والتأطير، التي تؤدي كلا منها وظيفتها.[3] فدراسة الصورة هي محاولة" للكشف عن الأسنن اللامرئية التي تتحكم في المرئي" أي الكشف عن الأمور التي نراها ليتم نقلها من عالمها إلى عالم النظرة، عبر تحديد الروابط

---

[1]. بنكراد، سعيد. ***سميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية***. المغرب: افريقيا الشرق، 2006، ص 32، 33.

[2]. عبد الحميد، شاكر. ***عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات***. الكويت: عالم المعرفة، ص281.

[3]. ثابت، نوار. ***العرب في سينما هوليود بعد الحادي عشر من أيلول 2001***، بيرزيت: جامعة بيرزيت، رسالة ماجيستير، إشراف د. وليد الشرفا، ص17.

بين الصورة وعالمها واعتبارها أداة تعبيرية تقود للكشف عن عالم هذه الصورة ودلالاتها وما هو مخبأ خلفها.[1] "وإن مجمل الدلالات التي تثيرها الصـــورة مـــن خـــلال بعـــديها الأيقوني (التشابه مع الواقع الخارجي والتي يسهل فهمها داخل المناخ الثقـــافي الواحـــد) والتشكيلي (التكوين وعناصر التكوين، الرمز والشيفرة) ليست وليدة مادة مضمونية دالـــة من تلقاء ذاتها، إنها أبعاد أنتروبولوجية مشتقة من الوجود الإنساني ذاته. مرتبطة بخطاب إنساني يجنح إلى منح الظواهر الطبيعية أبعادا دلالية تتجاوز الأبعاد الماديـــة الوظيفيـــة. ولهذا فالألوان والأشكال والخطوط تتسرب إلى الصورة محملة بدلالتها السابقة، فـــالأحمر في الصورة موجود باعتبار دلالته السابقة لا باعتبار وجوده المادي كلون ضـــمن ألـــوان أخرى، وكذلك الأمر مع الأخضر والأزرق والأبيض. بالإضافة إلى الأشـــكال الهندســـية التي لها دلالات أخرى غير التشكيل الهندسي لفضاءات مقتطعة من كون لا حد له. وهذه الدلالات تغني البعد الأيقوني وتنوع من دلالاته. وما يصدق على البعد التشكيلي يصـــدق على البعد الأيقوني، فالخطاب الثقافي هو الذي يحول الوجه والإيماءة والعضو إلى بـــؤرة لإنتاج الدلالات وتحديد أنماط استهلاكها، فنحن في حاجة إلى معرفة كبيرة لإدراك كـــل الإيحاءات التي تثيرها إيماءة عجلى أو نظرة متوسلة أو ابتسامة معلقة على شفاه حزينة."[2] تعطينا اللغة الأيقونية نوعين من الدلالات أولها الدلالات القاموسية أي المباشـــرة التـــي تحتوي على دلالات متداعية وهي مصنفة في قواميس مشتركة نظريا مع جميع مستخدمي

---

[1]. غوتي، غي. ***الصورة المكونات والتأويل***، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقـــافي العربـــي، المغـــرب، الـــدار البيضاء، ط1، 2012، ص34-35.

[2]. انظر، بنكراد، سعيد. ***السيميائيات: مفاهيمها، تطبيقاتها***، الرباط : منشـــورات الزمـــان، نســـخة الكترونيـــة، استرجعت 10-12-2012

نفس اللغة، فالقدس مثلا هي المدينة التي نزلت بها الأديان السماوية الثلاث، وهـــي فـــي البنية العميقة مخزون ثقافي ديني تاريخي وهي في المخيلـــة الجماعيـــة عنـــد العـــرب والمسلمين، مدينة كنعانية يبوسية عربية إسلامية محتلة فلا يخطئ أحد في معرفة معناها، أما الدلالات المتداعية أو غير المباشرة، فهي توقظ فينا فهما خاصا بكل شخص نشـــاطره مع البعض من دون أن تكون العلاقة بين العلامة والإدراك إجبارية، فالقدس نفسها يمكن أن تمثل في فهم كل واحد منا "معنى متداعيا" مختلفا فهي مدينة السلام، المدينة المحتلـــة، المدينة المتنازع عليها،" المدينة العبرية" ،"المدينة اليهودية"، أو هي العاصمة الفلسطينية ، أو" العاصمة الموحدة لدولة إسرائيل" وهذا ما تسعى الدراسة لإظهاره في العينة المختارة في الفصل الثالث والرابع من الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية الروائية التي نشاهد فيها هذه المدينة.[1]

تعمل صناعة الصورة المتحركة على بعث الحياة الأيقونية في الصور الفوتوغرافية، لذلك جاءت الصورة المتحركة وحققت امتيازات أكبر من الفوتوغرافية بقدرتها على خلق واقع للحركة يحاكي الخيال البشري، فهي نتيجة لمرور الإشعاعات التي تنـــتج عـــن المـــواد الواقعية عبر عدسة الكاميرا السينمائية إلى أن تصطدم بالشريط الحساس وتنعكس عليـــه وتثبت، وهي بالتالي لا يمكن أن تنتج بدون هذه العملية التـــي تعتبـــر تثبيـــت للضـــوء واشعاعات الواقع على الشريط الحساس، وهذه العملية التي تبدو في أساسها ميكانيكيـــة تحوي في داخلها مجموعة من الإعتبارات الفكرية حول فهم طبيعة الصورة الســـينمائية،

[1]. أنظر. لعيبي، شاكر. بلاغة ***اللغة الأيقونية الصورة بوصفها بلاغة***، سلسلة جريدة الصباح، 2008، ص13.

وأهمها أن السينما لا يمكن أن تنشأ بدون وجود مواد واقعية تعكسها وبالتالي فإن ارتباطها بالواقع هو ارتباط جوهري.[1]

يساعد في إظهار الصورة ضبط مواقع الكاميرات ضمن زوايا محددة لإعطـاء صـورة متكاملة للموضوع الذي يراد تصويره عبراستخدام تقنيات التصوير من تقليص وتوسـيع وتركيز كوادر التصوير التي تساعد في تأويل الصورة التي ستشرحها الدراسـة لاحقـا عبر فنون التصوير والإخراج السينمائي، فالتركيز مثلا على شخصية في الصـورة دون غيرها يدل على صفة معينة يريد المخرج ايصالها للمشاهد، كتسليط الضوء على لاعـب دون اخر في مباراة كرة قدم، ليؤول ذلك على الجهد الذي يبذله هذا اللاعب أو سرعته أو حنكته،[2] جميع هذه التأويلات يساعد المخرج في نقلها عبر التقنيات المسـتخدمة لتكـون اللقطة فالمقطع فالمشهد الذي يظهر العلامات، التي تحمل رموزا تحوي خطابات.

ويتزامن الخطاب الأيقوني"الصورة" مع الخطاب اللغوي" السرد والحوار" والذي يفرض على المحلل التعمق لوصف الصورة وتفكيك رموزهاعبر معرفة ثقافية تساعد في عمليـة التأويل وتفكيك بنية الفيلم وحكايته. [3] وإن اعتبار الصورة مماثلة "للكلمة–العبارة" يسـمح بتحليل الصورة في كل الحكايات على نفس المستوى، إذ أن كل لقطة تتطلب فرضيا تعدد الملفوظات السردية التي تحمل دلالات معينة، وعبارات إشارية، فصورة بيت لا تعنـي

---

[1]. مدانات، عدنان. ***بحثا عن السينما***.عمان: دار الأفق الجديد للنشر، ط2، 1985، ص10–11.

[2]. انظر. الشيباني، عبد القادر. ***بورس وتطبيقات العلامة البصرية الصورة التشكيلية والأيقونية الحية***، علامات، المغرب، ع25، 2006، ص108–109.

[3]. اشويكة، محمد. ***الصورة السينمائية التقنية والقراءة***. سعد الورزازي للنشر: المغرب، الرباط، ص80–82.

بيتا وإنما تعني "هذا بيت" أي تقتضي: أنا مبدع الفيلم أشير إليك أن تنظر إلى هذا البيت. [1] وتعود قراءة الصورة ووصفها إلى مجموعة من المؤثرات الذاتية، التي تدرك الصـــورة بمكوناتها الجامدة والمتحركة والحية. ويتحدث عن ذلك رولان بارث بمفهـــوم "ترســـيخ المعنى" " فكلما كانت الصورة أحادية الدلالة ، كلما توجهـــت إلــــى مخاطبـــة الإحســـاس والخيال". [2] فالصورة يمكن أن تمثل شيئا أو شخصا أومفهوما تجريديا باستخدام التأويل، لأن الصورة تحمل أكثر من معنى، ويمكن أن تقول أكثر من شيئ في ان واحد، وتحمـــل عدة مجازات رمزية بالإضافة إلى الكناية أوالإستعارة والتشبيه في اللحظة نفسها. [3]

فالتشبيه في اللغة الأيقونية هو عبارة عن تماثلات بين أمرين مرئيين بســـبب إشـــتراكهما بصفة أو أكثر, أما الكناية فهي تقوم على علاقة "تلازم" فثمة شيئ جزئي يعبر عن فكرة كلية، مدينة السلام كناية عن مدينة القدس، وفي البلاغة البصرية يعبر عن أفكار تجريدية كبرى أو كبيرة بلقطات تركز على تفصيلات دالة على تلك الأفكـــار الكبيـــرة، فـــالفكرة التجريدية من المراقبة والملاحقة اليومية لحياة الفلسطينيين في فيلم "زواج رنا" أو "القدس في يوم اخر" للمخرج هاني ابو أسعد، هي لقطات متتابعة لأكثر من كاميرا للرصد فـــي جميع أنحاء البلدة القديمة في القدس، فالكاميرا أصبحت رمز بلاغـــي لمراقبـــة ورصـــد

---

[1]. الزاهير، عبد الرزاق. ***السرد الفيلمي:قراءة سيميائية***. المغرب: دار توبقال للنشر، 1994، ص9، ص53.

[2]. اشويكة، محمد. ***المرجع نفسه***، ص83-85.

[3]. أنظر. لعيبي، شاكر.بلاغة ***اللغة الأيقونية الصورة بوصفها بلاغة***، سلسلة جريدة الصباح، 2008، ص13.

تحركات الفلسطيين. وهناك علامات بصرية جزئية متنوعة تقوم على أساسها الكناية للتعبير عن فكرة كنائية شاملة سنتطرق لذكر أمثلة عليها في الفصلين اللاحقين. [1]

وهناك علامات أيقونية تستخدم مجاز المبالغة فيظهر" تضخيم" للصورة وأحيانا تحتوي على تبليغ مفرط لايضاح مفاصل أساسية في القصة ، أو" إغراق" لوصف الشدة والضعف في ما يعرض، أو "غلو" إن كان وصف الشدة والضعف مستحيلا عادة وعقلا. مثل علبة شراب أكبر من جسد الإنسان طولا وحجما. أما الإستعارة في الصورة فهي أعقد من التشبيه لأنها تذهب إلى معان عميقة، لا يسمح بها الكلام المباشر ولا تقوم بها التشبيهات، ففي حالة وجود مقاربات لشيئين حاضرين تشير الإستعارة الأيقونية إلى مقارنة غير مصرح بها بين شيئين لصالح فكرة جديدة عاملة في سياق دلالي مختلف عن دلالة الشيئين كليهما، وما يميز الإستعارة قدرتها على قول معان كبيرة لا تستطيع القوة الخطابية فعلها، وذلك بفعل المعنى الجوهري في الكينونة، مثل الصورة الشهيرة للطفل والنسر في مجاعة السودان عام 1994، فالمقاربة بين الطفل والنسر

تولد فكرة "الجوع" التي تحمل سياقا دلاليا مختلفا عن الشيئين كليهما.[2]

3.2 مدخل لدراسة السينما:

تغتني السينما تدريجيا بالأدوات القادرة على إعادة إنتاج الواقع المتحرك المسموع والملون، لكنه؛ أي الواقع في السينما لم يبلغ مرحلة أن يكون واقعا لمسيا أو شميا، بفضل

---

[1]. أنظر. لعيبي، شاكر، نفس المرجع، ص27-33.

[2]. أنظر. لعيبي، شاكر، نفس المرجع، ص46، 57-58.

صور وأصوات أضحت شيئا فشيئا أكثر دقة وتحديدا وضبطا.[1] وتلعب السينما دورا بالغ الخطورة في نقل معطيات الفكر والحياة بلغة قوامها فهم مشترك، وبأدوات أكثـــر نفـــاذا وفاعلية في تشكل فكر ووجدان الجماهير، فهي من أهـــم وســـائل الإعـــلام والإعـــلان، والتوجيه العام والدعاية والترفيه والتثقيف؛ لذلك أصبحت السينما أداه مؤثرة في إحـــداث التغيير الإجتماعي وفي التنمية الثقافية. وهي من الوسائل التعليمية الفعالة التي تهدف إلى الإرتقاء بالمجتمع كما تلعب دورا بارزا في تشكيل القيم المجتمعيـــة، وتُكســـب المشـــاهد القدرة على التحرك من مكان إلى اخر عن طريق ما يشاهده فيقارن نفسه بما هو عليـــه، الأمر الذي يثير فيه الرغبة إلى تحسين مستواه، حيث ينقل الفيلم طـــرق حيـــاة مختلفـــة يكتسبها المشاهِد، وقد أثبتت السينما في الوقت الحاضر أنها ذات قوة تأثيرية لا يســـتهان بها، وذلك بمصاحبتها للتقدم التقني في المجتمعات الإنسانية.[2]

وتعتبر السينما أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي، فهي شـــديدة التـــأثير علـــى الجمهور المشاهد. وتعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي حيث نجد أفلام الصـــور المتحركـــة (الكرتون) التي تعتمد على السيناريو وتتسم بالطابع الفكاهي المرح في عرض الأحـــداث من خلال حكاية متماسكة. وقد أصبح في مقدور السينما التي كانت تعرض 24 صـــورة في الثانية أن تخلق لدينا وهم الحركة لأن الصور التي ترتسم على الشبكية لا تزول فورا. إن هذه الخاصية ما يسمى بالثبات الشبكي، فالسينما تفرض الفورية وقد عمـــم التصـــوير

---

[1]. عبد الله ثاني. قدورة. ***سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم***. عمـــان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2008، ص195 .

[2]. شتيوي، أشرف: ***السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية***. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص 38-39.

الشمسي هذا المفهوم وكانت وثائق اختراع التصوير الشمسي قد قدمت للعالم اختراع مـــن أشهر الاختراعات الحديثة.[1] فالسينما فن تركيبي، تتكون من مجموعة من العناصر اللغوية والمختلفة والمتجانسة. وهي: الفن التشكيلي ، النحت، الموسيقى،التمثيل، الأدب، بالإضافة إلى الصورة السينمائية.[2]

ولقد أحدثت السينما الناطقة في بداية ظهورها، تغيرا في طبيعـــة عمليـــة التلقـــي، فـــإن ارتباطها بالسمعي قد عمل على زيادة هيمنتها وسطوتها، لأن الإهتمام بالصوت كعنصـــر تم اكتشافه حديثا انذاك قد حصر الصورة في معان أحادية من خلال فعل الإرساء الـــذي تحدث عنه رولان بارث (R.Barthes) [3]

والذي يشير إلى تدعيم الكلام لمعنى واحد داخل الصورة.[4]

وقد نشأت مفاهيم مختلفة حول السينما انطلاقا من تعدد قراءة الصورة السينمائية بالرجوع إلى التأويل ومدى المخزون الثقافي، بعض النقاد والسينمائيين اعتبروا السينما التســـجيلية الوجه الحقيقي الذي يتلائم مع طبيعة السينما أو طبيعة الصورة السينمائية، وآخرون الذين يؤيدون السينما الروائية طالبو بأن تصبح السينما الروائية مطابقة تمامـــا للواقـــع، وأدرك سينمائيون آخرون أنهم إذا ما اكتفوا بهذا الفهم، فأنهم سيحولون السينما إلى مجـــرد نقـــل

---

[1]. عبد الله ثاني. قدورة. ***سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم***. مرجـــع سابق، ص194.

[2]. مدانات، عدنان. ***بحثا عن السينما***. مرجع سابق، ص14.

[3]. بارت رولان فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي. وُلد فـــي 12 نـــوفمبر 1915 وتُـــوفي في 25 مارس1980 ، واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطـــور مـــدارس عـــدة كالبنيويـــة والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة والصورة الإشهارية.

[4]. مصطفى، بدر الدين. ***فلسفة ما بعد الحداثة***. عمان: دار المسيرة للنشر، ط1،2011، ص240.

ميكيانيكي للواقع. وبالحقيقة فإن الإكتفاء بفهم السينما من الصورة السينمائية لا يسمح لنا بتشكيل فكرة متكاملة عنها، فالصورة السينمائية جزء يتفاعل مع أجزاء أخرى لتكون معا ما يسمى لغة السينما.[1] التي عمل على ايضاحها "كريستيان ميتز" والذي أوضح بان السينما هي لغة وليست لسانا.[2] اعتمادا على مؤسس علم اللغة الألسنية فردينان دو سوسير والذي أشار إلى اللسان وقال بأنه يتألف من "تفارقات" و"توافقات" وتمكن من شرح آلية التشابهات والتفارقات، ما فتح ذلك آفاقا واسعة أمام علم اللغة الألسنية المعاصر لفهم جوهر اللغة بالرجوع إلى العلامات التي تحملها، لذلك نقول "السينما تخاطبنا" بلغتها التي تحمل تشابهات وتفارقات والتي تتكون داخل بنيتها لغة سينمائية، فكل صورة هي علامة لما تحمله من دلالات ومعلومات.[3]

ويتميز عالم السينما بقربه من المظهر المرئي للحياة، والوهم بالواقع، فلا تقوم السينما بعرض الواقع في تكامله بل تتناول جزءا منه، وتنقسم موضوعات السينما إلى الأشياء المرئية والأشياء غير المرئية، لأن هناك عالم قائم خارج حدود الشاشة،وهو عالم مستمر فعالم الشاشة هو جزء من عالم اخر، وهذه هي خاصية السينما كفن قائم.[4]

4.2 الفيلم السينمائي الصناعة التقنية:

يعرف الفيلم السينمائي بأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية، عن موضوع أو مشكلة أو ظاهرة معينة، مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة، تتراوح مدة عرضه عادة من

---

[1]. مدانات، عدنان. مرجع سابق. ص10-11.

[2] .*film language*, oxford,1980 Christian Metz.

[3]. لوتمان، يوري. ***مدخل إلى سيميائية الفيلم***. ترجمة نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص53.

[4]. أنظر. لوتمان، يوري. نفس المصدر. ص41-42.

10 دقائق إلى ساعتين، حسب موضوعه والظروف التي تحيط به. والأفلام السينمائية تعد وسيلة مهمة من وسائل الإتصال، التي يمكن استخدامها لتوضيح وتفسير التفاعلات، والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة.[1]

ولغة الفيلم ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى ، ومن هنا تتأتى السينما بالضبط من حيث إيحائها وبإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد ، اللغة التي تحوي في ذاتها إبداع واقع مجزأ والتي هي ذاتها محتواة داخل العمل الإبداعي الفني.[2]

يصنف العمل السينمائي إلى قسمين حيث يتسم القسم الأول بالطابع الخيالي، ويشمل الفيلم الروائي أو الخيالي وهو الفيلم الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي مبتكر يجري وضعه من قبل مؤلفه، ويستعين بالممثلين المحترفين لتجسيد شخصيته، وتمثل أحداثه ومواقفه، ويصور عادة داخل الأستوديو حيث يكون الديكور عنصرا أساسيا من عناصر البناء الفيلمي بجانب بقية العناصر، ويندرج تحت هذه القائمة الأفلام الروائية الطويلة او القصيرة والمسلسلات المصورة سينمائيا لتعرض على شاشة التلفاز، ويمر الفيلم بمراحل إنتاج طويلة معقدة بالإضافة إلى مراحل توزيع ذات نظام دقيق، والسينما الروائية هي بحد ذاتها صناعة قائمة على الربح أو الخسارة. القسم الثاني هو نقيض الأول من حيث ارتباطه في الواقع ولا يهدف إلى الربح السريع المباشر، ويطلق عليه الفيلم

---

[1]. شتيوي، أشرف. ***السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية***. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص23

[2]. عبد الله ثاني، قدورة. ***سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم***. مرجع سابق، (ص 194).

الواقعي أو غير الخيالي او غير الروائي"التسجيلي"، وهو لا يعتمد على بناء روائي مـــن إعداد صانعه، ولا يستخدم الديكورات ولا يلجأ الى الممثلين المحترفين بل يجري تصويره في مواقع الأحداث نفسها وبعناصرها الحقيقية الطبيعية من أشخاص ومكان. وهدف هـــذه الدراسة هو النوع الأول "الفيلم الروائي".[1]

أمام غموض الكاميرا نرى أن بعض النقاد عندما يتحدثون عن فيلم ما بهـــدف تحليلـــه، يتحدثون عن استعمال العدسات السينمائية والإضاءة وزوايا الكاميرا،كعناصـــر خاصـــة بالسينما أو هي التي تكون لغة السينما، لكن إذا أمعن النظر في جميع هذه العناصرســـنجد أنها تشكل، وتكون البناء التشكيلي للصورة السينمائية،ونحن لا نعتبر البناء التشكيلي بناء شكليا فقط بل بناء لغويا، والبناء التشكيلي هو أحد الجوانب السينمائية بمحتواها الفكري.[2]

ويمارس كل من الفيلم والسينما دوره في التواصل، فالفيلم يقوم على تسنين تواصل علـــى صعيد قواعد محددة للمحكي، ويحيل المتفرج إلى واقع خيالي مسرود (محكـــي)، مقابـــل واقع السينما الذي يخضع للصياغة وإعادة الإنتاج عبر الجهاز الســـينماتوغرافي، وعبـــر المونتاج تتحول الصورة إلى إيهام، فلإنتاج صورة عن مكان معين يتطلب عـــدة صـــور متسلسلة ومن زوايا مختلفة لتقوم بمسح حيز المكان ونقله للمشاهد فيشكل عنـــده وحـــده للمكان لا يستطيع تشكيلها في مخيلته من خارج إطار السينما، وهي كما يقـــول يـــوري

---

[1]. شتيوي، أشرف. ***السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية***، مرجع سابق، (ص29-30).

[2]. مدانات، عدنان. ***بحثا عن السينما***.مرجع سابق، ص14.

لوتمان[1] " عندما يتحول الفضاء اللامحدود إلى مجرد لقطة، تتحول التمثلات إلى علامات يمكنها أن تشير إلى شيئ مغاير لما يشير إليه الإنعكاس البصري".[2]

5.2 الحكاية الفيلمية:

عرف الحكاية بكونها علاقة شفوية أو كتابية لحدث واقعي أو متخيل، وهي مركبة سمعية بصرية تتشكل وفق علاقة غير مباشرة بين الحاكي والمحكي له، ولها أهمية متعددة نظريا وتربويا وإبداعيا وحضاريا وأهميتها القصوى تتمثل في سعيها لبناء نموذج تحليلي عـــام للحكاية الفيلمية التي تعتمد على حاك ومحكي له ووسيط حكـــائي يقـــوم علـــى أحـــداث وشخصيات وزمان وفضاء ويؤدي مجموعة من الوظائف داخل علاقات تداولية محددة. [3]

وللحكاية معايير تعتمد عليها فلها بداية ووسط ونهاية، وهي وحدة خطابية شمولية، فكل سرد خطاب[4] وداخل الخطاب تقوم الكلمات بنسج سلسلة من العلاقات المنبثقة عن الطابع الخطي للسان الذي يستبعد إمكانية النطق بعنصرين في آن واحد. إن هذا التـــرابط بـــين

---

[1]. **يوري لوتمان:** ولد عام 1922 في بتروغراد، ومنذ 1963 يشغل منصب بروفسور في تارتو، المركز الهـــام لعلم السيمياء في جمهورية أستونيا، تخصص بداية في الأدب الروسي في أواخر القرن الثامن عشر وبدايـــة التاسع عشر. تأثر بأعمال الشكلانيين وألف أعمالا كثيرة لم تلق حقها من الإطلاع في الدول الناطقة بالفرنسية حيث لم يترجم له سوى "بنية النص الفني" وأبحاث في أنظمة العلامات". أنظر. لوتمان. يوري. ***مـــدخل إلـــى سيميائية الفيلم***، ترجمة نبيل الدبس، سوريا، دمشق، 2001.

[2]. الشيباني، عبد القادر. ***بورس وتطبيقات العلامة البصرية الصورة التشكيلية والأيقونية الحية***، علامات، المغرب، ع25، 2006، ص110.

[3]. الزاهير، عبد الرزاق. ***السرد الفيلمي: قراءة سيميائية***. المغرب: دار توبقال للنشر، 1994، ص9، ص17.

[4]. الزاهير، عبد الرزاق. المرجع نفسه. ص20.

الوحدات هو ما يطلق عليه سوسير بالعلاقات المركبة، والمركب هو تأليف لمجموعة من العلامات داخل سلسلة كلامية، تشير إلى نظام التتابع الخطي للوحدات اللسانية.[1]

الحكاية خطاب مغلق يشكل الحدث في داخله الوحدة الأساسية، ولها مقطع زمني مزدوج، إذ تشمل كل حكاية على زمنيين : زمن الموضوع المحكـــي، أي زمـــن المـــدلول،وزمن النشاط السردي "الحكي"، أي زمن الدال، إذ يمكن أن تختزل سنوات عديدة في صورة أو بضع صور بواسطة المونتاج . وتعتمد الحكاية الفيلمية على الوسيط "الســـمع بصـــري" المكون لها والذي يظهر في النص الفيلمي فقد قسمت اللغة الفيلمية إلى لغة بصرية ولغـــة سمعية، تعتمد اللغة البصرية على الفضاء الفيلمي،حركات الكاميرا،زوايـــا النظـــر..أمـــا السمعية فتعتمد على الحوار، الموسيقى، الأصوات. ويتم تفاعل اللغتين السمعية والبصرية من غير فصل اللغة الفيلمية عن باقي مكونات الحكاية الفيلمية. ويتم تركيـــب المســـتوى السطحي للفيلم انطلاقا من رصد مجموعة من العلاقات التي تربط المكونـــات الصـــغرى بالمكونات الأكبر، إذ يتم التمييز بين اللقطة والمقطع-المشهد-والدائرة، وهي المكونـــات الأساسية للبنية السطحية السردية،[2] فللقطة معنيان الأول تعني فيه اللاإستمرارية والتقطيع والوزن إلى الزمان والمكان السينمائيين، فأي شيئ مرئي يمتلك في الواقع مكانا نســـتطيع عمله كسلسلة زمنية عبر تجزئته إلى لقطات. [3]

---

[1]. انظر، بنكراد، سعيد. ***السيميائيات: مفاهيمها، تطبيقاتها***، الرباط: منشورات الزمان، نسخة الكترونية، استرجعت10-12-2012

[2]. الزاهير، عبد الرزاق. المرجع نفسه. ص20.

[3]. لوتمان، يوري. ***مدخل إلى سيميائية الفيلم***. ترجمة نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص42.

ويتحقق ذلك عبر رصد مجموعة من العلاقات الدلالية والتركيبية بين اللقطـــات ليتكـــون المقطع sequence وبين المقاطع لتنشأ دائرة يعبر عنها بمشهد، وبين مجموعة الـــدوائر لتنشأ البنية السطحية لحكاية الفيلم. لنصل بعدها ل" البنية الحكائية الكبرى: حيـــث يعـــاد تفكيك الحكاية الفيلمية على مستوى البنية العميقة أي النصوص الحكائية الصغرى المكونة للبنية الحكائيـــة الكبـــرى، حيـــث تتفاعـــل النصـــوص المتعـــددة (الحـــدث، الزمـــان، المكان،الشخصيات ..) إلى جانب الحكايات الصغرى ليتشكل نص يؤدي عدة مجموعة من الأبعاد الدلالية والمعرفية والتداولية، أي يركز على العلاقات الداخلية بين النصوص مـــن جهة، وعلى العلاقات السردية الحكائية بين المبدع والنص والمتلقي من جهة ثانية.[1]

من هنا يرى المهتمون بالسرد في السينما أنها لم تبدا بالفعـــل إلا حـــين بـــدأت تحكـــي قصصا،أي حين التقت مع الحكي عبر حركة الصورة والزمنية والتحول والإنتقال.[2]

ونرى ذلك في نماذج العديد من المهتمين في السينما كنمـــوذج كريســـتيان ميتـــز فـــي فينومينولوجيا السردي الذي وضعنا بدوره أمام المقاربة البنيوية للحكاية والتي تفتـــرض كون الحكاية موضوعا واقعيا واضح المعالم، والتحليل البنيوي يبحث عما يجعل القـــارئ البسيط يدرك الحكاية ويضبطها دون تحليل، وبهذا يعود ميتز إلى تحديد الحكايـــة علـــى أساس التعارض مع العالم فلكل حكاية بداية ونهاية وكيفما كانت طبيعـــة هـــذه النهايـــة (مغلقة-معلقة-هاربة..) فإن انغلاقها يرتبط بالجانب المادي للمقطع السردي، أما انفتاحها

---

[1]. **الزاهير، عبد الرزاق.** *السرد الفيلمي: قراءة سيميائية*. **مرجع سابق، (ص20).**

[2]. الزاهير، عبد الرزاق. ***المرجع نفسه***، *(*ص21).

فيرتبط بخيال القارئ. فالجانب المادي هو متوالية الصور التي تكون نهايتها اخر صورة في الفيلم، ومن هنا لا يمكن الخلط بين جوهر دلالة الحكاية المنفتح وبين الحكاية المادية.[1] ويمكن القول بأن الحكاية هي نظام من التحولات الزمنية، فتنشأ خلالها العلاقة بين السرد والوصف، ويحاول ميتز تحديدها على أساس معيار الزمنية، فحين يكون الزمن في درجة الصفر نكون أمام الوصف، وحين يتجاوز هذه الدرجة يختلط الوصف بالسرد، فنستنتج أن بإمكاننا أن نصف دون أن نسرد، وأنه ليس بإمكاننا أن نسرد دون أن نصف، فكل سـرد خطاب وليس كل خطاب سرد.[2]

"ولإتمام تحديد الحكاية بالإضافة إلى (المقطع المغلق، والمقطع الزمني، والخطاب، والذات الساردة) يلزم عنصر آخر لإتمام الحكاية وهو الحدث، فلا سرد بدون حـدث وأحـداث تُنزع عنها صفة الواقعية مع الفعل السردي، فلا تُكـون الـذات السـاردة إلا إذا كانـت الأحداث محكية بواسطتها، غير أن الأحداث تختلف عن السرد، لأن السرد ينتمـي إلـى الخطاب والأحداث تنتمي إلى الحكاية. ومن هنا يأخذ السرد صفة الإنغـلاق الخطابيـة، وتأخذ الأحداث صفة الإنفتاح الحكائية، ومع ذلك فيمكن الحديث عن الأحـداث المغلقـة والأحداث المنفتحة، فنجد مقاطع مغلقة لأحداث مغلقة كدأب الحكايات التقليدية، أو مقاطع مغلقة لأحداث غير مغلقة كما هو الشأن في الحكايات ذات النهايات الخادعة".[3]

---

[1]. *film language*, oxford,1980 Christian Metz.

[2]. **أنظر**، .Christian Metz ، *المرجع السابق.*

[3]. الزاهير، المرجع نفسه، ص35-39.

لذلك فإن حال الحكاية السينمائية هي نفس الحكاية المكتوبة والإختلاف عند ميتز يكون في الوسيط وهو الصورة التي تكون بعدد لا متناه وهي من ابداعات السينمائي الذي يمنحهـا للمتلقي بكميات محدودة من المعلومات والتي لا تأخذ معناها إلا في علاقتها بباقي الصور. ومن هذا الإنتظام في الصور يتشكل المقطع الفيلمي الذي ينتمي إلى الخطـاب أي إلـى السرد، فالفيلم يتكون من سلسلة من المقاطع، والحكاية السينمائية خطـاب مغلـق يُجـرد مقطعا زمنيا من الأحداث من واقعيته. وإن المقاطع رغم مدلولاتها الحدثيـة والفضـائية والزمنية هي نتيجة لعمليات التقطيع والتأطير والمونتاج وحركات الكاميرا، فالسرد هـو مُبدع المقاطع.[1]

ولا يكتمل الحكي في السينما إلا مع تحرير الكاميرا، وتنويع المواقع والأمكنة والأزمنـة، ومع هذه الطريقة السردية يمكن الحديث عن الحكاية السينمائية التي تفترض ذاتا سـاردة تعطي للحكاية صيغتين، تهتم الصيغة الأولى بإعطاء معلومات عن حالات الشخصـيات داخل نظام معطى، وبحضور ذات منظمة هي الذات الساردة، أما الصيغة الثانيـة فتهـتم بتجاوز هذه المعلومات السردية، وبتغييب الـذات السـاردة لتفسـح المجـال لحضـور الشخصيات أو الساردين من الدرجة الثانية أو من درجة دنيا، حيث تنشأ علاقة مباشـرة بين المتفرج والشخصيات، أي أن الساردين متعددين في الحكاية الفيلمية: سارد في مرتبة دنيا ويتمثل في الشخصيات، وسارد في مرتبة عليا حيث موقع الكاميرا. هذا السارد يأخذ

[1] .*film language*, oxford,1980 Christian Metz.

تسميات مختلفة باختلاف الباحثين، فهوالمصور الأكبر، وسارد لا يــرى، وهــو فاعــل القول، وسارد ضمني وميغاسارد.[1]

3. فنون التصوير والإخراج السينمائي

أدوات التحليل وتقنياته:

أنواع اللقطات ،حركات الكاميرا،زوايا الكاميرا، التتابع، التكوين، الإضــاءة، المونتــاج، الإيقاع، الصوت.

1.3 اللغة السينمائية: الصورة، الإضاءة، الملابس، الــديكور، الانتقــالات، الصــوت، المونتاج، الرمز، الزمان –المكان .

تتعد العناصر السمعية والبصرية المتباينة لتكون الكادر السينمائي، ولقد أدرك ذلك مبكرا المخرج (سيرجي ايزنشتاين)[2] الذي رأى أن الصورة الواحدة والتــي قررتهــا أجزاؤهــا المركبة تقوم بالدور الحاسم في العمل السينمائي الذي يحوي العشرات من التفاصيل التي من خلالها يتم لنا التعرف على محتويات اللقطة سواء على المستوى الإخباري أو علــى المستوى الدرامي، وتلعب هذه التفاصيل المرئية دورها بوصفها إشــارات أو علامــات لغوية تكون فيما بينها جميعا أكواد ذات قرابة واتصال. ويسهل محاصرة جوهر الصعوبة التي كان يطلقها البعض في طريق استخدام (المنهج الشكلي) في النقد فكانوا يساوون بين الكلمة بوصفها أصغر وحده في التلفظ وبين اللقطة أصغر وحدة في الفيلم، وهــو الأمــر

[1]. الزاهير، عبد الرزاق. مرجع سابق. ص54.

[2]. **المدمرة بوتمكين. من أشهر الأفلام التي اخرجها فيلم سيرجي ايزنشتين: مخرج روسي، ولد في يناير 1898 وتوفي في فبراير 1948 .**

الذي اتضح خطأه وينحسر باطراد عدد المؤيدين لذلك الزعم، فاللقطة هي أصغر وحـــدة على مستوى شريط السليدلويد ولكنها ليست أصغر وحدة على مستوى التعبير السينمائي، ذلك أن طبيعة التعبير السينمائي تسمح بتواجد العديد من الإشارات اللغوية-سمعية بصرية المتزامنة والمتداخلة فضلا عن الإشارات الأخرى المتصلة والمتوالية. فاللقطة هي أصغر مكون داخل الشريط السينمائي.[1] وهي متوالية الفوتوغرامات ما بين انفتاح عين الكاميرا وما بين انغلاقها أي منذ وضع يدنا على زر التسجيل لغاية ايقافه.[2] وفـــي علـــم اللغـــات الألسنية اللقطة هي التي تحمل الدلالة السينمائية والتي لها وحدات أصغر تتمثل بتفاصيل اللقطة، ووحدات أكبر تتمثل بالمشهد والمقطع.[3]

2.3 أنواع اللقطات:

لقطة تأسيسية للمشهد Establishing shot

تستخدم هذه اللقطة لتعرف المشاهد بمكان الحدث الرئيسي، لمعرفة موقع المشهد المـــراد عرضه.

لقطة كبيرة Extreme long shot (xls) **لقطة واسعة أو** Wide shot

تسخدم هذه اللقطة لبيان المشهد بما يحتويه من أجزاء على كلا الطرفين.

---

1. الأسود، فاضل. ***السرد السينمائي خطابات الحكي تشكيلات المكان والزمان***، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، 2007، ص114 .

2. الزاهير.المرجع نفسه، ص74 .

3. لوتمان، يوري. ***مدخل إلى سيميائية الفيلم***. ترجمة نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص48.

لقطة طويلة Long shot (LS)

تستخدم هذه اللقطة لبيان العلاقة التي تربط بين الجسم المصور وما يحيطه، وهي أصغر من اللقطة الكبيرة.

لقطة متوسطة طويلة Medium long shot (MLS)

تركز اللقطة على منتصف حجم الجسم المصور وتأتي في الوسط بين اللقطة المتوســطة وبين اللقطة الطويلة.

لقطة متوسطة Medium shot (MS)

وهي اللقطة التي تركز على حجم الجسم من نصفه الأعلى.

لقطة متوسطة قريبة Medium close up (MCU)

وهي اللقطة التي تركز الوجه مع طرف الجسم.

لقطة قريبة Close up(CU)- Close shot

وهي اللقطة التي تركز على الوجه المصور، فتظهره واضحا وهي مؤثرة فــي المشــاهد الدرامية.

لقطة متناهية القرب أو الكبر Extreme close Up- shot (XCU)

وهي اللقطة التي تظهر جزء من الوجه بعمق أكثر .

Cutaway أو Cut In

تستخدم هذه اللقطة لإختصار الوقت المراد تصويره ،فإذا أردنا تصوير شـخص يمشـي على الطريق ونريد أن نسرع في ايصاله إلى اخر الطريق نستخدم أي صورة يتم التقاطها من مكان حدوث المشهد، وتكون عادة لقطة كلوز أب .[1]

لكل لقطة تاثير في المشهد، وتنويع أحجام اللقطات في العمل يكسر طوق الرتابة والملـل عند المتلقي وتعمل اللقطات بأحجامها المختلفة على إبراز المظهـر أو إخفائـه أو خلـق التأثير في المشهد الدرامي من خلال الحجم الذي له وظيفة سيكلوجية تترك تأثيرها فـي المشاهد،[2] ويدل أيضا تكرار نفس اللقطات مثلا في مشهد ما وإقحام الصور في السـياق الكلمي، تدل على رتابة الحياة التي يريد المخرج إظهارها للمشاهد، من خلال وضع وحدة سردية للصور المتكررة.[3] ويخلق التكرار نوعا من المتتالية الإيقاعية بحيث تأخذ علامـة الموضوع بالتحرر من مدلولها المرئي، وإذا كان الشكل الطبيعي للموضوع يوجـد بـه بعض السمات من نوع "إغلاق ،انفتاح" "ظل ،ضوء" فإن التكرار يقوم بحجب الـدلالات المادية وإبراز الدلالات المجردة المنطقية والمثيرة للتداعيات. مثل تكرار مشاهد الإنتظار على الحاجز في فيلم ايليا سليمان، وهذا ما سنوضحه في الفصل الثالث،[4] ولكل مخرج رؤيا في اختيار حجم اللقطة التي يضعها في العمل إلا أن كل لقطة لها مواصفات يترتب

---

[1]. أنظر. الزاهير، عبد الرزاق.*السرد الفيلمي: قراءة سيميائية*. مرجع سابق.

[2]. سلمان المالك عبد الباسط. ***التشويق: رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية***. القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ص 38، 39.

[3]. لوتمان. يوري. ***مدخل إلى سيميائية الفيلم***، ترجمة نبيل الدبس، سوريا، دمشق، 2001، ص17.

[4]. لوتمان، يوري. مرجع سابق. ص77 .

عليها بناء المشهد كذلك لكل لقطة قدرة على إظهار وتغطية الأشياء وذلك من خلال التكوين الذي سيترتب على حجم اللقطة إذ أن لكل لقطة تكوين يختلف عن تكوين اللقطة الأخرى والتكوين هو (تشكيل جمالي معبر وذو معنى يتفق مع تطور فكرة الفيلم).[1]

3.3 حركة وموقع الكاميرا وزوايا التصوير:

إن التعميم السينمائي لحركة الصورة تنطلق من تحديد نمطيتها ونوعيتها كعلامة بوصفها "علامة سينية" جوهرها تعاقب الصورة بطريقة متسلسلة وضمن حركة تكرارية معتمدة تبدأ في صورة البداية وحتى صورة النهاية مكونة مظهر سيميوزيسي للعلامة السينية،[2] وتمثل حركة الكاميرا بحركة رأس الكاميرا أو الكاميرا بأكملها أو عدسة الزوم، أو حركة المرئيات والأشخاص المراد تصويرهم، بالإضافة إلى الحركة النابعة من توالي اللقطات في المونتاج، أما زاوية الكاميرا فهي الإتجاه الذي تقوم الكاميرل بالتصوير منه وهي نفس الزاوية التي يرى المشاهد منها المنظر والأحداث، فلكل لقطة تأثيرها الذي تنفرد به على حسب المتطلبات الدرامية.[3]

وتحمل حركات الكاميرا وظائف عديدة تمكن المخرج من استخدامها لخلق حالة من التركيز أو الإثارة عند المتلقي، ولكل حركة دور وأهمية في إبراز الموضوع أو في خلق حالة من الحالات التي تسهم في الغموض والترقب والقلق والمفاجئة والتوتر.[4] وتؤدي

---

[1]. سلمان المالك عبد الباسط. *التشويق، المرجع نفسه*، ص17.

[2]. الشيباني، عبد القادر. مرجع سابق. ص110.

[3]. بنورة، مجدي. لغة الكاميرا والإضاءة، التقارير الوثائقية، مفتاح، 2003، ص65.

[4]. سلمان المالك عبد الباسط. ***التشويق: رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية***. مرجع سابق، (ص40).

أيضا دورا بارزا في تحقيق حالة التشويق التي تكسر الرتابة والنمطيـــة فـــي المشـــاهد الدرامية التلفزيونية.[1]

يتحدد ارتفاع الكاميرا على أساس إرتفاع الشخص المراد تصويره، فنجد التصوير التحتي مثلا low angle كتصوير شخصية مهمة في حال نزولها من الدرج يساهم في تعظـــيم وإظهار القيمة التي تحتلها هذه الشخصية. أما التصوير الفـــوقي high angle كوضـــع الكاميرا من الأعلى في بيت صغير لعائلة مكونة من عشرة أفراد يعانون من حال البؤس والفقر يوحي بالإحتقار والتقزيم.[2] ولكل زاوية في التصوير تأثير خاص داخـــل اللقطـــة والمشهد الدرامي فالمخرج يمكن أن يثير انتباه المشاهد من خلال اختيار زوايا التصـــوير حيث أن كل زاوية يمكن أن تظهر جمالية للّقطة أو تظهر أشياء وتبرزها عن اللقطات من زاوية أخرى.[3]

4.3 التكوين :

التكوين هو الجمع بين عناصر المنظر ومكوناته في علاقة منسجمة تشكل توازناً مريحاً، وبحيث يستمتع المتفرج بإحساس من الراحة يسبب له أعمق المشـــاعر وأقـــل مشـــقة .[4]

ويرجع دور تكوين المشهد وفق رؤية المخرج والمصور معا، فلا توجد قوانين معينة بقدر ما هي ممارسات تكشف عن كيفية توزيع الخطوط والظلال والألوان والايقاع البصـــري،

---

[1]. سلمان المالك عبد الباسط. المرجع نفسه. ص43.

[2] عبد الله ثاني، قدورة. ***سيميائية الصورة : مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم***. مرجع سابق، (ص205).

[3]. سلمان المالك عبد الباسط. ***التشويق: رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية***. مرجع سابق.

[4]. سلمان المالك عبد الباسط. المرجع نفسه. (ص46).

وتكوين المنظر وسيلة لربط الأفكار وتسلسلها بأسلوب جذاب ومقنع للمشاهد عبر مراعاة الخطوط والتوازن في العناصر المرئية والتوزيع المناسب للأضواء.[1]

5.3 سيميائية الإضاءة والتعتيم :

للإضائة بعلاقتها مع الإعتام دور كبير في توجيه الصورة السينمائية إلى دلالة محـــددة . ومما اشتهرت به استعمالات الإضاءة في تاريخ السينما هو إثارة معاني الخوف وعواطف الرعب ودلالة الإقصاء الفردي الهادف إلى إشعار الآخر بـــالخطر والقلـــق . ويســـتطيع المخرج والمصور السينمائي خلق إبداعات كثيرة لإضفاء الشعور بالخوف أو الرعب عبر تسليط الضوء على الوجه من الأسفل حتى يبدو الوجه أكثر شراسة، ويساعد فـــي ذلـــك وجود الأضواء الخافته التي تزيد من حدة القلق.[2] فيزداد الإحســـاس بـــالعمق المكـــاني بإضافة المؤثرات الدرامية.[3]

وإن المشاهد يدرك الضوء في الصورة إدراكا مباشرا، سيما أن الضوء في العالم الطبيعي يتصف بحضوره الكثيف وهو ليس إلا طاقة شديدة قلت أو كثرت، فبذلك تحدث الإثـــارة لأطراف الأعصاب البصرية، بما أن الضوء لا يساهم في بناء أي شكل دال. وبالتالي هو لا يشكل سوى صورة انبهار، أي حالة حدية للشكل تتلاشى معها الأشكال والقيم والمواقع. فإذا كان الضوء مرئيا فلأنه يتشكل سيميائيا ويتحلى بحد أدنى من تمفصلات المضـــمون، ولأن إدراكنا له يتم تحت رقابة هذا التشكل، فالضوء من وجهة النظر هذه يعـــد فضـــاء

---

[1]. بنورة، مجدي. ***لغة الكاميرا والإضاءة***، التقاريرالوثائقية، مفتاح، 2003، ص60.

[2]. عبد الله ثاني، قدورة. ***سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم***. مرجع سابق، (ص204).

[3]. سلمان المالك عبد الباسط. المرجع نفسه. (ص47).

ومادة وتناقضات لونية واثار سطحية، لذا فإن حالات الضـــوء الدالـــة، تســـتحيل إلـــى تمفصلات ثابته ومشتركة مهما كان طبيعة الشكل والصورة أو النص.[1]

وما يواجه سيمياء الضوء، هو تحديد إمكانية تحلي تشكيلة الضوء بحد أدنى من مســـتوى المضمون، بشكل مستقل عن الإستثمار الدلالي والتصويري أو الســـردي للضـــوء فـــي الخطابات المادية لفظية كانت أم غير لفظية، وماهية هـــذا المســـتوى مـــن المضـــمون وتمفصلاته." لهذا فإن للضوء ثلاث خصائص محددة هي البريق واللون والإشباع، أمـــا نظريات الإدراك الحسي المعاصرة فقد حددت خواص بارزة للضوء كالإنتشـــار وشـــدة المصدر واللون. فالبريق هو شدة مرتبطة بمصدر الضوء، يمكن تأويلها كتوجيه تدريجي، يقوم على صراع رئيس بين الظلمة والنور ويؤدي ذلك إلى انبثاق المرئي حتى ينجم اللون عن ردة فعل نوعية يقوم بها المرئي المضاء الذي يصح تأويله كقيمة صيغية محولة نوعيا ل مقاومة "الهدف" "وردة فعله" على فعل المصدر. والإشباع هو تبديل متدرج للون –نسبة خليط اللون الأبيض–ويمكن تأويله كقيمة صيغية تقوم على الصراع الثانوي بين"اللـــون" "وغياب اللون". ولا تقتصر السيمياء البصرية على سيمياء الصور، فهي تهتم بمـــا تـــراه الذات، ولا تتأثر في الخطاب الكلامي إلا أن سيمياء المرئي هو الضوء بعينه، وخصائصه وتفاعلاته مع محيطه، واثاره على ذوات محتملة تتمثله. فالنظرية السيميائية للضـــوء لا يمكن أن تتطور إلا إذا أكدت على اســـتقلالية موضـــوعها إزاء الرؤيـــة وإزاء العـــالم الطبيعي.[2]

---

[1]. **فونتاني، جاك:** سيمياء المرئي، **ترجمة د.علي أسعد، سورية، اللاذقية، دار الحوار، ط1، ص37.**

[2]. فونتاني، مصدر سابق، ص38.

6.3 الموسيقى:

تقسم الموسيقى في العمل الفني إلى مؤثرخارجي وداخلي ، يمثل النوع الخارجي الموسيقى التصويرية المصاحبة للمشاهد، وهي نغمة واحدة متكررة تتجسد غالبا في نغمات العود،والات مصاحبة، ونغمات الاكورديون، وهي ذات طابع انفعالي تقوم بالتواصل بين المتلقي والسارد، فتعمل على تكيف أجواء الحكي وتخلق الألفة بين السارد والمسرود له، خاصة وأنها تتدخل أحيانا لتملأ الفراغ الذي تتركه الأشكال السمعية الأخرى، كما تقوم بوظيفة تعبيرية حيث تولد انفعالات واستجابات محددة بمواقف درامية معينة، إذ ترفع حدتها بارتفاع حدة الحدث. ويتحقق النوع الداخلي في سلسلة من الأغاني الشرقية التي ترتبط بالفضاءات فتتحرك خلالها القصة والشخصيات كوجود الشخصيات في المقاهي والحانات والشواطئ وداخل البيوت، ورغم مصدر هذه الأغاني غير معروف بالمجمل، إلا أننا نشاهد ذلك في لقطة لراديو يصدر أغنية ما. ومن الممكن أن تكون الأغاني سردية كإختتام الفيلم بمقطع غنائي طويل، للتعبير عن انتهاء عملية الحكي.[1]

[1]. الزاهير، عبد الرزاق. ***السرد الفيلمي: قراءة سيميائية***. مرجع سابق، (ص69-70).

7.3 الحوار السينمائي:

الحوار في الفيلم السينمائي له ما يميزه ويجعله مختلفا عن أنواع الحوارات الأخرى في الرواية الطويلة، والقصة القصيرة والمسرحية، والتمثيلية الإذاعية، فهو عامل مساعد أو مكمل إنه يستعمل لتوضيح اللقطة أو المشهد، حيث أن الفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات والصور والمشاهد. الصور هي وسيلة السيناريست، والمخرج للتعبير عن أفكارهما ووجهتي نظرهما أو رؤيتهما، ولذلك يجب أن تحمل الصورة أكبر قدر ممكن من أدوات التعبير. والحوار أداة من هذه الأدوات، وعامل مساعد لتوضيح أو تفسير ما صعب ايضاحه، لأن الحوار في الفيلم يتعاون مع باقي الوسائل الأخرى لايضاح المعنى المطلوب، ولتعميق الأثر الذي ينشده السيناريست. وفي الفيلم يجد المؤلف نفسه في عالم يختلف تماما عن عالم المسرح، لأن عالمَ الفيلم يوازي بين أهمية الفنيين والفنانين.[1]

والحوار جزء من التمثيل والتمثيل جزء من السينما، ويساعد الحوار على الايجاز في السرد، والايجاز صفة من صفات الفن عموما والسينما خاصة، وإذا وضع الحوار في مكانه فإنه يمثل قوة وإستمرارية كبيرة للمشهد.[2] ولهذا نجد أن الحوار في الفيلم جزء من الكل، لا معنى له بمفرده، وقد لا ندرك مغزى الحوار، في بعض المشاهد، إذا قرأناه منفردا، وأهم ما يجب أن يتوفر للحوار في الفيلم أن يكون مختصرا، ويحمل أكبر قدر ممكن من المعاني، بأقل الألفاظ، كما يجب أن يكون خاليا من الصفات الأدبية، لأنه يجب أن يكون مكتوبا كما يتكلم الناس في الواقع.

[1]. شتيوي، أشرف. ***السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية***، مرجع سابق، (ص84).

[2]. مدانات، عدنان. ***بحثا عن السينما***.مرجع سابق، (ص13).

والحوار يعبر عن الشخصية صاحبة الكلام ويبلورها كما يعبر عن الموقــف، فيجــب أن يكون بسيطا وسلسا حتى يفهمه، ويتتبعه جميع الناس فالفيلم يشاهده الجميع المثقف ونصف المثقف والأمي، لذلك يجب أن يكون خال من أية تعقيدات في أسلوب الأداء أو الصــياغة الأدبية.

والإتجاهات الحديثة تحاول التخلص من قيود الحوار واختصاره إلى أكبر قــدر ممكــن، والإعتماد على الصورة فقط للتعبير عن الأبعاد المختلفة سواء للأحداث أو الشخصيات.[1]

وهذا ما سنناقشه في الفصل الثالث في فيلم يد الهية لايليا سليمان حيث قل في الفيلم النص والحوار واكتفى بالأداء الصامت الذي حمل معه العديد من المعاني والرموز.

8.3 المونتاج :

كان للمخرجين العظام من رواد السينما السوفييتيه وبخاصـــة س.م أيزنشــتين و ف.أى. بودوفكين

[2] وكلاهما كتبا أعمالا مؤثرة حول جماليــات الفــيلم –نجــدهما قــد ربطــا بــين فــن V.IPudavkin

[1]. شتيوي، أشرف. ***السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية***، مرجع سابق، (ص84، 85، 86).

[2]. سيرجى ميخايلوفيتش ايزنشتاين: وُلد فى 23 يناير عام 1898 فى مدينة ريجا– لاتفيا وتوفي في 11 فبرايــر من عام 1948. أصبح واحدا من أشهر صناع السينما فى النصف الاول من القــرن العشــرين، كــان فــيلم "اضراب"الثورى هو أول افلامه وقد تم إنتاجه فى عام 1924 وتبعه بنشر مقالته الاولى فى نظريات المونتــاج فى مجلة (ليف) وأسس أيزنشتاين أسلوب مونتاج جديد، المعــروف باســم المونتــاج الــذهنى أو الــدعائى أو التحريضى، وهو الأسلوب الذى يقول بضرورة الإختيار القصدى للقطات بمعزل عن سياق الحدث، ضمن خلق كل ما من شأنه أحداث التأثير النفسى فى أبلغ صوره.

الفيلم ووسيلة تعبيره الأساسية المتمثلة في عملية "التوليف" أو "المونتــاج" وبــين اللغــة. فبودوفكين قال "بالنسبة إلى مخرج الفيلم كل لقطة من الفيلم المنتهي تفيد نفــس الهــدف كالكلمة بالنسبة للشاعر فالتوليف هو لغة المخرج، وكما يحدث في الكلام الحي يحدث في التوليف. وعبر عن ذلك ايزنشتين بقوله بأن أي قطعتي فيلم من أي نوع حين توضــعان معا جنبا إلى جنب فإنهما تولدان مفهوما جديدا، وإن تجاوز لقطتين منفصلتين بوصــلهما معا، لا يبدو مجرد جمع بسيط للقطة مع أخرى بقدر ما هو مُنتج لعملية خلاقة، وبذلك فقد أسس ايزنشتين نظريته في المونتاج باعتباره تصادما أكثر من كونه وصــلا، معارضــا نظرية بودوفكين الذي يرى بأن المونتاج هو دعم للقص(الحكى) ، أما ايزنشتين فيرى أن قوة المونتاج تكمن في أنه يتضمن في عملية الخلق عواطــف المشــاهد وعقلــه، إذ أن المشاهد يصبح مسوقا على السير في طريق الإبداع نفسه الذي سار فيه المؤلف في خلقه للصورة. والمشاهد لا يرى وحسب العناصر المتمثلة للعمل المكتمل بل هو أيضا يمارس العملية الديناميكية في تجميع الصور في عقله تماما كما مارسها المؤلف، ومن الواضــح أنها أقصى درجة ممكنة للنقل البصري لمدركات ما قصد إليه المؤلف. [1]

فعملية المونتاج من أهم خطوات العمل الدرامي إذ أن المونتاج يعمل على التــدقيق فــي الفحص والاختيار فيقوم المونتير بمعاونة المخرج بفحص مئات اللقطات ينتقي أحسن مــا فيها ثم يسرد ما اختاره في أروع شكل ممكن، وفــي عمليــات المونتــاج الكثيــر مــن الإمكانيات لخلق الترقب والغموض والتوقع والمفاجأة.[2]

---

[1]. عزمي، يحيى. السينما وإشكالية اللغة، أوراق فلسفية، مصر، القاهرة، ع15، ص149-150.

[2]. سلمان المالك عبد الباسط. المرجع نفسه. (ص51).

ولقد برهن ايزنشتين من خلال تجاربه الكثيرة على أن المونتاج، الذي يعتبـــره الـــبعض عنصرا سينمائيا خاصا، كان دائما من العناصر التعبيرية المستعملة في الأدب المسرحي والروائي، وفي الفن التشكيلي. وبالطبع فإن المونتاج في السينما أكثر نضوجا واكتمالا، وهو عنصر رئيسي. [1] إلى جانب العناصر الأخرى التي ذكرناها سابقا من إضاءة وتعتيم وتكوين للمشهد وتبديل للقطات الفيلم عبر المونتاج والتلاعب بالسرعة لمـــنح الـــدلالات الإضافية للصورة سواء رمزية أو مجازية أو كناية، عبر اللقطة الواحدة وسلسلة اللقطات التي تكرر العناصر أو تخلق نوعا من التوقعات الجديدة لتشكل لغة سينمائية.[2]

9.3 سيميائية الزمان والمكان في الفيلم الروائي:

الفيلم الروائي يشبه الرواية والمسرحية في اعتماده على شخصيات وحبكة ويشبه مخـــرج الفيلم كاتب الرواية في قدرته على تغيير المنظر في لحظة من الزمن، لكن المخرج يغير المنظر دون حاجة إلى تفسير مثل هذا التغيير، لأن المتفرج يعي ســـبب التغييـــر، أمـــا الروائي الذي يتبع هذا المنهج بنفس السرعة، قد يجعل القارئ يضل طريقه إذا لم يكن في يقظته الكاملة. أما السينما فتوفر على المتفرج كل هذا العنـــاء، لأن الصـــورة المتتابعـــة تتعامل مع العين أكثر من تعاملها مع الخيال، هنا تكمن قدرة السينما على التلاعب الحـــر بقوانين الزمان والمكان، ذلك التلاعب الذي يمنحها جمالياتها الفنية الخاصة بها فمن خلال القطع، يستطيع المخرج أن يختار الصورة التي تتماشى مع السياق الفيلمي الذي وضـــعه في ذهنه مسبقا، وهذا الإختيار لا تحده أي اعتبارات زمانية أو مكانية، ومن ثم يتحـــول

[1]. مدانات، عدنان. بحثا عن السينما. مرجع سابق، ص15.

[2]. لوتمان، يوري. ***مدخل إلى سيميائية الفيلم***، ت: نبيل الدبسدمشق، 2001، ص54.

مضمون الفيلم ومادته إلى عالم مادي قائم بذاته، وخاضع لأوامر المخرج لتشكيله من جديد. فالمخرج يختار منه المناظر والأصوات التي تخدم فكرته الرئيسية، ثم يربط صوره بدلالات حسية وانفعالية، بحيث يؤدي التتابع بين الصورة والصورة التي تليها إلى خلق معنى أكبر وأشمل مما تحويه كل صورة على حدة من مكونات مرئية.[1]

ولا يمكننا الكلام عن المكان السينمائي إلا من خلال توضيح ارتباطه بما هو داخل الشاشة أو خارجها، فهو لا يعتبر الاطار المحيط بمساحة الصورة خطا فاصلا نهائيا بين ما هو سينمائي أو فيلمي وبين ما هو غير ذلك، صحيح أن ثمة فروق واضحة بين المكانين "داخل الشاشة هو المرئي، وخارجها مختفي لا يظهر، إلا أنه يمكن اعتبارهما منتميان إلى ما هو متخيل على نحو خالص وهو ما نطلق عليه مكان الفيلم أو المكان السينوغرافي.[2]

أما إطار الكادر هو بمثابة نافذة تسمح لنا برؤية العالم الخارجي، بوجود مساحة ممتدة فيما وراء إطار الكادر، والكادر هو بمثابة الحد الفاصل بين المكان الحقيقي(وهو مساحة الصورة المعروضة على الشاشة) ومكان اخر هو المكان الصناعي.[3] ومن الممكن استخدام مصطلح حيز وإطار للتعريف بالمكان لكن ليس بصورة دقيقة، فاستخدام كلمة

---

[1]. شتيوي، أشرف. ***السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية***، مرجع سابق، (50-51).

[2]. Jacques aumont, *aesthetics of film*, University of Texas Press,1992. p 15.

[3]. **سينوغرافيا** (Scenography) : هي كلمة من أصل يوناني(Skini-Grafo)، تنقسم الي مقطعين (Skini) وتعني خشبة المسرح، أما (Grafo) فتعني "أن تكتب أو تصف"؛ لذلك فمعناها الأصلي هو "أن تصف شيئا علي خشبة المسرح". وهي البيئة المكانية للعرض المسرحى، من منصات، عناصر منظرية، إضاءة، موسيقى، مؤثرات خاصة.

Thomas & Vivian carol sobchack, *An Introduction to Film*, Little Brown, 1987. ISBN, p 15-20.

حيز تأتي على نحو يقلل من أهمية المكان أو يجعل صورته غائمة وغير محددة التفاصيل بحيث لا تشكل أي وجود في عملية السرد، كما أنه في أحوال أخرى يتم استبعاد تفاصيل المكان وكل المادة المكانية، وأخيرا فإن حدود الإطار قد يصح لها أن تفصل بين عـــالمين "الأول" ما هو يتم إظهاره على الشاشة أما الاخر فهو عالم ما وراء حدود الإطار والـــذي هو جزء لا يمكن تجاهله من العالم المتخيل لمكان السرد. والذي لا يـــرى فـــي المكـــان السينمائي سوى القدرة على تحديده بواسطة حواف الكوادر، واتجاهات وزوايا الكاميرا.[1] وتصبح أية مادة مكانية محاصرة داخل الحيز ممنوعة مـــن الإمتـــداد خـــارج أضـــلاع المستطيل، ومجزأة عن متصلها الطبيعي ومنتزعة من واقع مكاني أوسع وأشمل. وهـــذا المكان كما تعرضه الشاشة هو مكان سينمائي بالطبع ولكنه يعاني التجزئة والإنقطاع بـــل والإنعزال عن سياق كان أوسع وأشمل، هو ما نسميه بالمكان السردي. وهكـــذا يصـــبح المكان السردي ليس فقط تلك المساحة المكانية التي تقع فيها الأحداث وتظهر بين جنباتها الشخصيات والأشياء والموجودات داخل حيز شاشة العرض السينمائي، وإنما كـــل ذلـــك المكان السالف ذكره مضافا لمساحة مستمرة وممتدة من المكان المحيط. ومســـاحة ذلـــك المكان تظل مفتوحة غير محددة أو ثابتة ولكنها تخضع لحجم ومساحة الأحداث وأيضـــا لتلك الإشارات والأفعال، وردود الأفعال من وإلى المساحة المرئية من حيز الشاشة. لذلك فإنه ينظر إلى المكان كعنصر إضافي بجوار ما هو مكتمل في ذاته ونعني بـــه تفاصـــيل ووقائع الحدث. وتظل أهمية إبراز أجزاء من تفصيلات المكان مرهونة بمـــدى إضـــفاء

---

[1]. الأسود، فاضل. ***السرد السينمائي: خطابات الحكي تشكيلات المكان والزمان***. مصر: الهيئة المصرية للكتـــاب، 2007، ص 162-168.

الحيوية على عنصر الحدث بمزيد من جرعات الإثارة والتوتر مثل مشاهد المطاردات من قبل الإحتلال لحياة الفلسطينيين القاطنين في مدينة القدس حيث تكون مادة المكان جــزءا من خلق تفاصيل المطاردات، وكما هو واضح فإن ذكر أو إبراز الإشارات المكانية فـــي هذه النوعية من النصوص السينمائية إنما هي في خدمة هدف التركيــز علـــى الحـــدث والوقائع.[1]

10.3 الزمن في السينما:

الزمن هو جزء من البنية السردية للفيلم، فالزمن يتجلى من خلال عملية السرد ذاتها وهو ما يعرف بزمن السرد الذي أشار له الشكلانيون الروس بتعبير المبنى الحكـــائي والمـــتن الحكائي. وربط كثيرمن الفلاسفة والمفكرين والنقاد بين الزمان بالمكان فقال اشبنجلر:إن المكان قطعة من الزمان المتحجر، وأشار منكوفسكي إلى أن الفصل مـــا بـــين الزمـــان والمكان قد صار وهما لا أساس له، وإن اندماجهما على نحو ما هو وحده الـــذي يتســـم بسيمياء الحقيقة. وهذا ما أكد عليه (ارنست كاسيرر) في قوله بأننا لا نستطيع أن نتصور شيئا حقيقيا إلا في ظل المسافة (المكان والزمن) وفي القديم قال هيراقليطس: لاشيئ فـــي العالم يستطيع أن يتجاوز مقاييسه وهذه المقاييس هي الحدود الإتساعية الزمنية. وقال ابن سينا: إن النظر في أمر الزمان مناسب للنظر في أمر المكان لأنه من الأمور التي تلـــزم كل حركة. وأضاف هيجل:" المكان متصل ولا سبيل للتحدث عن انفصال بـــين أجـــزاءه وهذا يضفي على المكان طابع النقطة، أي ما لا يقبل الإنقسام في الخارج الواقعي، وكـــل

[1]. الأسود، *فاضل. السرد السينمائي: خطابات الحكي تشكيلات المكان والزمان*. مصـــر:الهيئـــة المصـــرية للكتاب2007، ص 162-168.

نقطة حين تصبح لذاتها تصبحان وهما وهكذا على التوالي، والنقطة لها في الزمان حقيقة، والتفكير في المكان هو الان".[1]

لهذا فإن فاعلية السينما تكمن في أنها تستولي على الزمن كاملا مع ذلك الواقع المـــادي الذي اليه الزمن مقيد على نحو سرمدي، لا فكاك منه والذي يطوقنا يوما بعد يوم، ساعة بعد ساعة، الزمن المطبوع في أشكاله وتجلياته الواقعية، تلك هي الفكرة الأسمى للســـينما بوصفها فنا، والتي تقودنا إلى التفكير في ثراء الموارد في الفيلم. فالصـــورة الســـينمائية أساس رصد لوقائع الحياة داخل الزمن، وهي منظمة وفقا لنمط الحياة نفســـها، وراصـــدة لقوانين الزمن فيها. الرصد هو انتقائي نحن نترك على الفيلم فقط ما هو مبـــرر بوصـــفه مكملا للصورة، وهذا لا يعني أن الصورة السينمائية يمكن أن تكون مقسمة ومجزأة ضد طبيعتها الزمنية، فالزمن الجاري لا يمكن أن يكون منزوعا عنهـــا، والصـــورة تصـــبح سينمائية على نحو حقيقي ليس فقط عندما تعيش ضمن الزمن لكن أيضا عنـــدما يعـــيش الزمن داخلها، بل حتى ضمن كل كادر منفصل.[2]

لذلك فإن أحد الشروط الملزمة والثابته للسينما هو أن الأفعال على الشاشة ينبغي أن تتجلى وتتنامى على نحو متعاقب بصرف النظر عن كونها تحدث على نحو متزامن أو ارتجالي عند استعادة الأحداث الماضية من أجل أن تعرض حدثين أو أكثر بوصـــفها متزامنـــة أو متوازية، حدثا بعد الاخر في مونتاج متتابع. فالسينما نشأت كوسيلة لتسجيل حركة الواقع

[1]. الأسود، *فاضل*. ***المصدر نفسه***. ص92.

[2]. أنظر. لوتمان، يوري. مدخل إلى سيميائية الفيلم. ت: نبيل الدبس. دمشق، 2011.

نفسها، الحقيقة المحددة داخل الزمن، وكوسيلة لإعادة انتاج اللحظة تلو الأخــرى، تلــك اللحظة التي نجد أنفسنا قادرين على إحراز السيطرة بواسطة طبع اللحظة على الفيلم.[1]

وتقوم المعالجة الزمنية التي تتأسس على فكرة الحركة والحيوية التي تعكسها معالجــات الزمن في مواجهة الثبات والسكون الذي يستشف من تعبيرات مثل المواقع الزمنية والأبنية الزمنية والخريطة، فالمعالجة تعني الإستمرار والديناماكية وعدم التوقف وتعني التفاعــل وعدم التقيد بنهاية محتومة لمسار الزمن.[2] كما لهذا المصطلح بدائل سردية واحتمــالات حكائية لمسار الحدث ولمسيرة الأبطال في المكان(القدس) والذي سنحلله فــي الفصــلين الثالث والرابع.

الصوت والصمت في اللغة السينمائية:

يرى موريس ميرلو بونتي بأن الكلام الصامت، دون دلالة بينة هوغني بالمعنى(اللغــة- الشيء). وثمة كذلك صمت مماثل للغة، نعني لغة لم تعد تتضمن أفعال دلالة مفعلة مــن غير هذا الإدراك- وهي مع ذلك تعمل، وإبداعيا هي التي تتدخل في صنع كتاب.[3]

يشكل كل من الصوت والصمت في النص السينمائي ثنائية متلاصقة يبدو فيها الصــوت العنصر القائد، لأننا إذا عرفنا الصوت بوصفه وجودا محسوسا، يكون الصمت نوعا مــن الغياب لا يمكن تحديد هويته إلا من خلال إرجاعه للوجود الأصلي الذي اختفــى بشــكل مؤقت. فالوجود الصوتي سواءا كان مصدره أصواتا إنسانية أم حيوانيــة أم طبيعيــة أم

---

[1]. شتيوي، أشرف. ***المرجع نفسه، (56-57)*** .

[2]. الأسود، فاضل. مرجع سابق، ص 178.

[3]. ميرلو، بونتي: ***المرئي واللامرئــي***، ترجمة عبد العزيز العيادي. بيروت، مركز دراســات الوحــدة العربيــة. ص398

اصطناعية هو الذي يحدد بغيابه ماهية الصمت. ويبدو الصمت من خلال هذا المنظـــور وكأنه متغير صوتي وسط مزيج من العلامات السمعية.[1]

فالتعبير عن الصوت هو أحد مقومات الأداة نفسها. ففي السينما الناطقة يعتبـــر الصـــوت وجودا بدهيا لا مجال لتبريره باعتباره عنصرا من عناصر الايهام بالواقع المرتبط بـــالفن السابع وخصوصيته. لكن هذه البداهة أيضا لها تاريخ هو تاريخ التطور التقني في صناعة السينما. فالإنتقال من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة كان له هدف الأدب ذاته : خلق عالم أكثر واقعية، وهنا نوعين من الواقعية: الأولى وهي تلـــك المرتبطـــة بالإمكانيـــات الصناعية أو التكنولوجية للأداة وهي الواقعية التي أصـــبحت اليـــوم بدهيـــة والأخـــرى المرتبطة بجماليات النص أي استخدام عنصر الصوت الموجود بشكل بدهي- لخدمة خيار جمالي واقعي.[2]

وعندما نطقت السينما كانت في الأصل تسعى إلى خلق عالم أكثر واقعية تتـــوازى فيـــه صور الشفاه المتحركة على الشاشة مع الأصوات الحقيقية. وكذلك الأمر بالنسبة للتطـــور التكنولوجي المعاصر فالتطورات الأخيرة في عالم السينما والخاصة في شريط الصوت- تسعى كذلك من خلال Dolby stereo وهو توزيع مصادر الصوت على يمين الشاشـــة ويسارها- إلى خلق إحساس أكثر واقعية لدى المتفرج وأشد تأثيرا على حواسه.أما بالنسبة لحجم وأشكال الصورة فنجد أن غياب الصوت في لقطة مقربة لشخصية أو أكثر يكـــون

---

[1]. مبارك، سلمى. ***الصوت والصمت في السينما والاداب***، الهيئة المصرية العامة للكتاب: مجلـــة فصـــول، ع61، شتاء 2003، ص227-229.

[2]. أنظر. مبارك، سلمى. **الصوت والصمت في السينما والاداب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب: مجلة فصـــول، ع61، شتاء 2003، ص227-229 .

أكثر وقعا على المشاهد من غياب الصوت في لقطة عامة لمنظر طبيعي، لأننا في الحالة الأولى نتوقع الحوار كنوع من أنواع التواصل بين تلك الشخصيات التي يجمعها الكـــادر، بينما في الحالة الثانية فإن عدم وجود شخصيات داخل الكادر لا يجعل المشاهد في حالـــة توقع لسماع أصوات حوارية.[1]

ونظرا لأهمية تعابيرالصوت والصمت في اللغة السينمائية فإن هذه الدراسة ستتعمق فـــي تحليل أصوات عالم الحكاية المتجسدة في الأصوات الإنسانية أو الجماعية أو المنفـــردة، أوالأصوات المحيطة المتناثرة التي تبرز أو تغيب فـــي اللقطـــات والمقـــاطع الحواريـــة للشخصيات الموجودة في أفلامنا المراد تحليلها في الفصلين اللاحقين.

---

[1]. مبارك، سلمى. ***المرجع نفسه***، ص229.

الفصل الثالث

4. القدس من التاريخ إلى الصورة:

لا تمثل القدس جزءاً أو مدينة فلسطينية محتلة، بل تمثل قيمة انتماء مهـــددة بالاســـتلاب، وروح هوية عربية وإسلامية معرضة للإستباحة، لا يمكن اختزالها ببساطة إلـــى مســـألة الوصول بحرية إلى الأماكن المقدسة، كما هي رمز تاريخي يمتد إلى خمسة الاف عـــام، تجاوزت عبرها القدس أهميتها السياسية الإقليمية (الشرق أوسطية) إلى أهميتها الروحيـــة المتميزة للديانات الثلاث، وهي في هذا الفصل محور اهتمامنا لما تحتويـــه مـــن كنـــوز تاريخية، ففي البنية العميقة مكان تاريخي ديني مقدس لكافة الأديان، يتشكل عبر العقائـــد والأفكار والأحلام والقدرة على التخيل، وهي عند الفلسطينيين مكان مقدس كما اليهـــود أيضا وهنا مكمن الصراع، فكيف استطاع الطرفان تخيل هذا المكان ونقله من التـــاريخ إلى الصورة.

إن المتتبع القاصد لإثبات هوية القدس العربية والحضارية، يجد أن أقواما متعددة ســـكنتها وأقامت فيها الحواضر، كالقبائل الكنعانية التي قصدت بهجرتها من شبه الجزيرة العربيـــة عام 3000 ق.م، واليبوسيين (وهم قبائل كنعانية) بنو مدينة القدس وفقا للشكل الأساســـي الذي ما زال قائما حتى اللحظة، وأطلقوا عليها (اورسالم) وتعني"مدينة الإله سالم" لضمان سيطرتهم على دولتهم الجبلية ولإحكام ترابط أركانها لتصـــل بـــين قســـميها الجنـــوبي والشمالي، ثم أعقبهم الأشوريون، فالبابليون، فالفراعنة، ثم بنو إسرائيل الذين دخلو القدس متسللين من المناطق الجبلية بعد وفاة النبي موسى عليه السلام عام 1190 ق.م. وتعمـــق

وجودهم في عصر النبي داوود، ثم حكم سليمان(976-936 ق.م) بعد قيامه ببناء الهيكل المقدس.[1]

حال فلسطين قبل الإسلام هي حال مدينة القدس فقد أعطت المسيحية المدينة مكانة خاصة ووسعت حدودها التي أصبحت فيما بعد عرضة لاجتياح الفرس واليونـــانيين والبطالســـة والسلوقيين والرومان والبيزنطيين،[2] إضافة إلى الصليبيين في زمن الحروب الصليبية، إلى أن حررت القدس وأصبحت تحت الحكم العربـــي- الإســـلامي، والإســـلامي الأيـــوبي والمملوكي، إلى أن جاء العهد العثماني ومن ثم حكم الإنجليز، وأخيرا الحركة الصهيونية التي عمدت إلى إلغاء هوية المدينة ، وبناء دولة إسرائيل حتى يومنا الحالي.[3]

القدس في الدين الإسلامي لها مكانة دينية مرموقة باتفاق جميع المسلمين بمختلف طوائفهم ومذاهبهم فهي تمثل القبلة الأولى التي ظل رسول الله صلى الله عليه وســـلم وأصـــحابه يتوجهون إليها في صلاتهم منذ فرضت الصلاة ليلة الإسراء والمعراج في السنة العاشرة للبعثة المحمدية، أي قبل الهجرة بثلاث سنوات، وظل المسلمون يصلون إليها في مكـــة، وبعد هجرتهم إلى المدينة، ستة عشر شهراً. وقد زادت المدينة شـــرفا رحلـــة الإســـراء والمعراج التي بدأت من مكة المكرمة من المسجد الحرام بواسطة دابة البراق التي حملت الرسول عليه الصلاة والسلام إلى المسجد الأقصى، فهي في الموروث الإسلامي ثالـــث المدن العظمى بعد مكة المكرمة والمدينة المنورة. وهي المدينة الثالثة التـــي شـــرفها الله

---

[1]. العمار، د منعم. ***القدس في الإستراتيجية الإسرائيلية: تكريس احتلال، وتغييب مقصود للهوية***، شؤون عربية، ع96، 1998، ص59-60 .

[2]. العمار، د منعم. ***المرجع نفسه***، ص60.

[3]. أنظر، السويدان، د طارق. ***فلسطين التاريخ المصور***، الإبداع الفكري، الكويت.

بالمسجد الأقصى الذي بارك الله حوله، وفي هذا صح قول النبي صلى الله عليه وسلم: لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام، والمسجد الأقصى، ومسجدي هذا.[1]

إذا فالمكان الذي يتقدس في أي دين هو الذي يتجلى فيه "الزمن المطلق"، حيث القداسة تتعدى الحدود الزمنية للمكان، مهما كانت أبعاده وطبيعة حدوده. فالمكان المقدس في بعده الزمني مكان تاريخي، لا يقل جمودا وثباتا عن مفهوم الزمان الذي يدخل في صميم البحث التاريخي، وتتجاوز تأثيرات المكان المقدس حدود الفرد والأسرة لتصل إلى أعداد هائلة من الناس، بعد أن يكون قد امتلك هويته الدينية والإجتماعية والثقافية عبر الذاكرة الجمعية التي تتخطى فيها العلاقة زمنا بعينه، وذاكرة محددة بغرض الكشف عن معنى التاريخية، فالمسجد الحرام مثلا في المخيال والذاكرة الجمعية للمسلمين يتجلى في قوله تعالى " وإذ بوأنا لابراهيم مكان البيت أن لا تشرك بي شيئا وطهر بيتي للطائفين والقائمين والركع السجود،(26) وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق"(27) سورة الحج. فطريقة قراءة الأمكنة الدينية والتاريخية كالمسجد الاقصى، وغار حراء ومراقد الأئمة الأطهار تستدعي استحضار كل ما يرتبط بتاريخية المكان من حيث زمن بنائه والغاية من البناء والديانة التي يرتبط أو يبشر بها، فالقداسة تتعدى الحدود الزمنية للمكان مهما كانت أبعاده وطبيعة حدوده، وهذه الأمكنة الدينية ليست مجرد كتل من الحجر، رتبت فوق بعضها ليمتلئ بها الفراغ، بدلالة أن ما يراه المسلم يختلف عما يراه الاخرون من غير المسلمين، فنحن نتماها مع هذه الأمكنة ونسوخ فيها، ونتوحد معها،

[1]. القرضاوي، د. يوسف.*القدس قضية كل مسلم*، سلسلة رسائل ترشيد الصحوة، بيروت، 1998، ط2، ص7-12.

لأن العلاقة التي تجمعنا بها تحتفظ بمطلقها الزمني، بالنظر لما لسلطتها الدينية على مخيالنا وثقافتنا من تأثير.[1]

1.4 القدس الذاكرة- المكان والصراع على كل رمز

تميزت القدس عن غيرها من مدن بلاد الشام، منذ الفتح العمري الذي أعاد للمدينة مكانتها العظيمة بعد أن كانت بيد الروم، فدخل الخليفة الثاني عمربن الخطاب القدس فاتحا وكتب المعاهدة بين المسلمين والنصارى التي سميت ب "العهدة العمرية" مع بطريرك الروم وأعطاهم الأمن على عبادتهم وكنائسهم ومقدساتهم بعدم هدمها ومسها، وحظيت القدس من الخليفة بإهتمام خاص فكيف لا وهو أرحم فاتح لها في التاريخ ،فقد مر في تاريخ القدس أن كل فاتح كان يغزو المدينة فيهدمها كاملة ويقتل أهلها، عمل الخليفة على إعادة تهيئة المقدسات بما فيها المسجد الأقصى الذي حوله النصارى كمكان للقمامة فأخذ ينظفه وبنى المسجد المسقوف من خشب والذي يتسع لثلاثة الاف مصل،[2] وقام بتنظيم المدينة إداريا، إعلانا عن دورها السياسي الذي قصرت عنه في ذاك الزمان مدن الشام والعراق ومصر وايران، أراد عمر أن يبرهن على كونية الرسالة الإسلامية، التي تعترف بحقوق البشر جميعا، متخذا من القدس موقعا مطابقا يصرح بتسامح الدين الإسلامي وبقيمه الإنسانية. فشرع ببناء المسجد الذي عرف باسمه، فكان قوام استراتيجية دينية- سياسية جلية الغاية والهدف تتوزع على اتجاهين: تكريس البعد الكوني للدين الإسلامي، الذي

---

[1]. أنظر. يوسف، يوسف. *المكان المقدس والتوراة هندسة الفراغ والسياق الدلالي*، صامد الاقتصادي، ع142، 2005، ص260-261.

[2]. السويدان، د طارق. *فلسطين التاريخ المصور*، الإبداع الفكري، الكويت، ص85-86.

أكمل الديانات السماوية التي جاءت قبله، وتقديمه دينا يتوج في تسامحه وتكامل قيمة تلك الديانات، فقد أراد عمر التوجه بحزم إلى الفاتحين المسلمين، ليبرهن علـــى أن صـــورة الإسلام من صورة المنتسبين إليه، وأن المسلمين قادرون على ممارسة قيم كونيـــة فـــي مدينة كونية تحتضن الديانات السماوية جميعا.[1]

وفي المتخيل الجماعي العربي الإسلامي الفلسطيني اليوم يحتقب حالنا بعدين: دينيا خالصا يربط الفلسطيني بالفتح العمري ومسجد عمر ويضع في الروح الفلســطينية جملـــة مـــن الذكريات والأطياف وبعدا جوهره القوة، ذلك أن الخليفة الثاني لم يأت إلى المدينة "حاجا" بل أتى فاتحا، وإذا كان في البعد الأول ما يطلق في الصدر أمواجا من الحنين،فـــإن فـــي البعد الثاني ما يثقل الصدر بالإحباط . تنوس رمزية القدس في الشروط الراهنة بين حنين إلى زمن لا يمكن الرجوع إليه وإحباط في زمن لا تمكن السيطرة عليه، تصبح القدس في رمزيتها المتعددة، رمزا للإحباط أيضا تدافع عنها الذاكرة ولا يستطيع صاحب الذاكرة أن يدافع عنها.[2]

يحبط الفلسطيني من جديد حينما يتأمل "مكر التاريخ" أوتجليات القوة بلغة أخـــرى. فبعـــد "الفتح العمري" يأتي بعد عدة قرون "تهويد المدينة" وبعد كونية المقدسة تأتي بعد عدة عقود "يهودية المدينة" التي تطرد التسامح الإسلامي القديم خارجا، وتفرض غطرســـة "العقيـــدة الواحدة" كما لو كانت القدس قد ولدت مدينة يهودية منذ الأزل، فالقـــدس هـــي التعبيـــر

---

[1]. دراج، فيصل. ***ما معنى القدس اليوم؟ قراءة في أحوال مدينة مقدسة مقيدة***، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان، ع76، 2009، ص11-12.

[2]. دراج، فيصل، المرجع نفسه ص11.

الصريح عن الدين اليهودي وتراثه، وعاصمة مملكة إسرائيل القديمة وعاصمة إسرائيل "المستعادة" وهي المدينة الموحدة التي استعادت أُلقها وازدهرت بشكل غير مسبوق، والتجسيد الحي للمدينة القديمة كما يريدها المتخيل اليهودي والمسيحي الغربي معا، وأن لها تاريخا واحدا، يبدأ بالشعب اليهودي وينتهي به، يقول تيدي كوليك، محافظ القدس بعد الإحتلال "هناك رغبة أكيدة من قبلنا تدفعها أسباب عاطفية لخلق مناخ يستعيد إلى الذاكرة الوضع الذي كان عليه عندما كان المركز الوحيد للحياة اليهودية".[1]

نرى البلاغة الصهيونية وموقف الذاكرة الفلسطينية من هذه الجمل، التي تترجم في نهب الأرض الفلسطينية، وهدمها وتدميرها، لتهويد المدينة ومحو المعطى التاريخي لخلق المناخ اليهودي الخالص الذي لا مكان فيه ل " الأغيار". والذاكرة المستعادة هي مدينة داوود التي سبقت المسجد العمري، و"المركز الوحيد للحياة" هو مركز الشعب الوحيد الذي امتلك القدس قديما وحديثا. ونرى البلاغة الصهيونية العنصرية التي تدعو إلى ترهين أرواح الأجداد الذين تخترعهم ذاكرة مخترعة تمحو المسافة بين الحاضر والماضي، وتخليق بداية مطلقة واحتكارها تنتهي لزوما إلى نهاية مطلقة بما يجعل من بداية القدس ونهايتها بداية ونهاية يهوديتين، هكذا يمحو داوود اثار عمر بن الخطاب، وتمحو دولة إسرائيل القدس العربية.[2]

---

[1]. دراج، فيصل. ***ما معنى القدس اليوم؟ قراءة في أحوال مدينة مقدسة مقيدة***، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان، ع76، 2009، ص12.

[2]. دراج، فيصل. المرجع نفسه، ص12.

وتستمر إسرائيل في ممارسة عملية منهجية لإحتلال المكان،وإقصاء العربي الفلسطيني، واغتيال التراث من خلال محاولة تهويده وتحويله واستبداله،[1] وتتم السيطرة على المكان وتهميش المقدسات واستبدال السكان، وتجزأة من بقي منهم اجتماعيا واقتصاديا، وتبدأ المنهجية الإسرائيلية من خلال إعتبار فلسطينيي القدس هم "مقيمون ثابتون" أي ليسو مواطنين ولكنهم خاضعون للقانون الإسرائيلي، ولا يمنحون كافة حقوقهم الإجتماعية رغم كونهم تحت الإحتلال بحسب القانون والأعراف الدولية،وتمارس عليهم من قبل السلطات حالة من السيطرة والضبط تسفر عن امتهان أبسط حقوقهم في الحياة فيلاحقون بالآت الهدم ومصادرة الأراضي، وقطع الخدمات.[2]

ويكمن الخوف على الهوية الوطنية الفلسطينية في المدى البعيد في مدينة القدس مع سياسة الإختلال الديموغرافي لمصلحة الإسرائيليين والتي تتضمن الهدم والترحيل الصامت والحد من البناء في شرقي القدس، وقد أدى ذلك إلى ظهور نمط معماري إسرائيلي مطور ب"أسلوب معماري قومي" بينما تخلو المناطق العربية من أي طراز معماري يستند إلى "الأصالة الشرقية".[3] ولعل هذا الإغتصاب الذي يزداد باستمرار هو الذي حول المدينة رمز بصيغة الجمع، بعد أن كانت مدينة رمزا بصيغة المفرد. فقد عرف الفلسطينيون القدس رمزا مقدسا، قبل احتلال فلسطين عام 1948، واحتفظت برمزها المقدس وغدت

---

[1]. زناتي، أنور محمود. ***سياسة تهويد القدس: إحصائيات ودلالات***. المستقبل العربي، 2009، ع366 اب، ص123-140 .

[2]. خمايسي، راسم. ***السيطرة الزاحفة والاستبدال الحضري سياسة اسرائيل في القدس القديمة***، إضافات، ع 8، خريف 2009، ص121

[3]. وايزمان، إيال. ***الهندسة المعمارية الديموغرافية في القدس***، مجلة الدراسات الفلسطينية، ع 79، صيف 2009.

رمزا لاستقلال منشود، بعد أن قالت منظمة التحرير بدولة فلسطينية مستقلة عاصمتها القدس، وأصبحت المدينة الثنائية الرمز هاجسا وطنيا متميزا، بعد أن دخلت منذ عام 1967حتى اليوم، في مرحلة تهويد سافرة تكاد "تقوض" الرمزين معا. وقد عرفت المدينة المقدسة في هذا التحول المأساوي أطوارا متعددة: مثلت في البداية رمزا دينيا، فرضه تاريخ خاص بها يلتبس بالقداسة وصارت، لاحقا، رمزا دينيا وطنيا، فهي مدينة المسجد الأقصى وعاصمة الدولة المرغوبة وتحولت بعد التهويد الموسع لشبكة من الرموز، تلبي متخيلا جماعيا متعدد العناصر، يتمازج فيه الماضي والحاضر والممكن والمحتمل والمرغوب.[1]

إن استمرار ممارسة الإحتلال لسياسته المتغطرسة على كل الأرض الفلسطينية هو الذي أملى على الوعي الفلسطيني في شكله الأدبي على الأقل، أن ينتقل من رمز إلى اخر، معبرا عن وعي دنيوي جديد قوامه الإحتلال والمقاومة، ولهذا كتب محمود درويش ديوانا شعريا عنوانه: "عاشق من الجليل" مؤكدا الجليل رمزا فلسطينيا، وكتب غسان كنفاني روايته عائد إلى حيفا ، قائلا برمز جديد، وتحدث عز الدين المناصرة عن "يا عنب الخليل" و"جفراء"، إن كانت الأزمنة الهادئة تقنع الأرواح السعيدة برمز وحيد، فقد فرضت المأساه على الفلسطينيين تعددية الرموز، لكن رمزية القدس تحلق فوق كل الرموز، فهي الأرض الكنعانية اليبوسية وهي موقع الإسراء والمعراج، والمدينة التي أقنعت عمر بن الخطاب، الذي لم تعرف البشرية نظيرا لعدله، وهي المدينة التي حررها صلاح الدين

[1]. دراج، فيصل. ***ما معنى القدس اليوم؟ قراءة في أحوال مدينة مقدسة مقيدة***، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان، ع76، 2009، ص11.

الأيوبي، وهي عاصمة فلسطين الأبدية على مستوى الرغبة والحلم. وإن كانت الذاكرة تشكل قوة فاعلة، فإن ديمومة القدس من الذاكرة التي تحملها ممتدة من فلسطيني عجوز يلفظ أنفاسه الأخيرة إلى طفل عربي يشرح له معلمه صفات ومزايا الخليفة العادل عمر بن الخطاب.[1]

2.4 السينما الفلسطينية :

يعتبر المؤرخون السينمائيون العالميون فيلم الأخوين أغسط ولوي لوميير "مغادرة العمال من مصنع لوميير"، والذي عرض في 28 كانون الأول 1895 في باريس، بأنه الولادة الحقيقية للسينما وهو من أول الأفلام التي صورت في فلسطين بعد اختراع السينما بعامين، بعدها بعام أرسل "الأخوان لوميير" عام 1896 طاقم من المصورين إلى مدن مختلفة من العالم من ضمنهم جان ألكسندر بروميو الذي جاء بكاميرا "السينماتوغراف" إلى فلسطين، وصور 10 أفلام قصيرة في القدس في الفترة ما بين 3 نيسان و25 نيسان 1897، تتراوح مدّة كل منها بين 45 و55 ثانية، وكانت هذه نقطة الانطلاق لحكاية السينما في فلسطين، بما يعني أن السينما في فلسطين هي بعمر هذا الإختراع.[2]

لكن غالبية الروايات العربية والفلسطينية التي أرَّخت لبدايات الإنتاج الأولى في السينما الفلسطينية، ترى أنه يُنسب التاريخ الأول لنشوء السينما الفلسطينية إلى العام 1935،

---

[1]. دراج، فيصل، مرجع سابق، ص16 .

[2]. سمودي، علي. ***انتهاء التحضيرات لمهرجان شاشات الخامس-التركيز على القدس وتاريخ السينما في فلسطين***- صحيفة القدس

نسخة الكترونية منتديات الصقر اليماني، تم الإسترجاع بتاريخ 10-10-2013

: http://www.yemen90.net/t16702-topic#ixzz2l0z1QJQb

وذلك عندما قام إبراهيم حسن سرحان بتصوير فيلم تسجيلي قصير؛ (مدته 20 دقيقة)، عن زيارة الملك سعود لفلسطين، وتنقّله بين القدس ويافا، ويُذكر أن من رافق الملك سعود في تلك الرحلة، كان الحاج محمد أمين الحسيني، أحد أبرز الزعامات الدينية والوطنية، في فلسطين، حينذاك، ولفترة طويلة لاحقة، قبل النكبة وبعدها. [1]

ويُعدُّ تصوير هذا الفيلم، إن صحَّ الأمر، مجرد مغامرة فردية من قبل إبراهيم حسن سرحان، إذ كان (وفق الرواية التي يقدمها الباحث عدنان مدانات في الموسوعة الفلسطينية، والتي يتفق فيها مع ما اعتبره المخرج العراقي قاسم حَوَل اكتشاف أول سينمائي فلسطيني)، قد اشترى كاميرا تدار باليد، وقرأ كتباً عن فن التصوير والعدسات والطبع والتحميض، وكان وحده يقوم بتطبيق ما يقرأ، ويصنع الأجهزة بنفسه، بما فيها طاولة المونتاج. [2]

يُقال إن إبراهيم حسن سرحان بقي يصور أفلاماً دعائية إعلانية قصيرة، حيث يُروى أنه أسس شركة إعلانات مع الصحفي زهير السقا في مدينة يافا، وأنجز مقدمة سينمائية قصيرة يظهر فيها الحاج أمين الحسيني مع العلم الفلسطيني، وكانت هذه المقدمة تُعرض قبل عرض الأفلام في الصالات السينمائية بفلسطين، في تلك الفترة، وبعد النكبة التي وقعت عام 1948، نزح إبراهيم حسن سرحان إلى الأردن، حيث يُروى أنه قام بإخراج

---

[1]. مدانات، عدنان. ***السينما الفلسطينية –الدراسات الخاصة،*** الموسوعة الفلسطينية، ص837-861 .. نسوق هنا هذه الرواية دون أن ننكر بعض الوجاهة في رواية حسان أبو غنيمة، التي أوردها في كتابه «فلسطين والعين السينمائية»، إصدار اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1981، ص235.. وفي العموم لقد عمدنا إلى المقارنة بين الروايات العديدة التي وردت في كتابات النقاد والمؤرخين السينمائيين، في سوريا ومصر ولبنان، بصدد نشأة السينما الفلسطينية..

[2]. أنظر. مدانات، عدنان. ***المرجع نفسه.***

أول فيلم روائي أردني طويل عام 1957 ولقد عاش بقية حياته حتى وفاته عـــام 1976، في مخيم شاتيلا، جوار بيروت، في بيت متواضع.[1]

وهناك روايات أخرى تتحدث عن دور أحمد حلمي الكيلاني، الــذي درس الســينما فـــي القاهرة إخراجاً وتصويراً، وتخرج منها عام 1945، وعاد إلى فلسطين ليؤسس شــركة إنتاج سينمائي مع كل من جمال الأصفر وعبد اللطيف الحاج هاشم هي (الشركة العربيــة لإنتاج الأفلام السينمائية)، والمعلومات والروايات هنا أيضاً متضاربة، فالمعلومات التـــي يذكرها أحمد حلمي الكيلاني فمتقاربة ومتباعدة مع تلك التـــي أوردهـــا ابـــراهيم حســـن سرحان، فهو يذكر أن فيلم "أحلام تحققت"أخرجه خميس شـــبلاق، بينمـــا قـــام ســـرحان بتصويره. ويذكر أن فيلم "في ليلة عيد" الذي لم يتم إنجازه كان من إخراج جمال الأصفر الذي استخدم معدات بدائية مصنعة ذاتيا.[2]

ومن جهة أخرى، يذكر أن الفلسطيني محمد صالح الكيالي، كان قد سافر إلـــى إيطاليـــا، ودرس الإخراج السينمائي هناك، ثم عاد إلى فلسطين ليتعاون مع المكتب العربي، التـــابع لجامعة الدول العربية، حينذاك، والذي كلّفه العمل على إخراج فيلم عن القضية الفلسطينية، غير أن هذا الفيلم لم يُنجز، بعدها هاجر إلى القاهرة واستقر فيها، وأخرج بعد عام 1948 مجموعة أفلام تسجيلية قصيرة وطويلة، بعضها كان موضوعه عن فلســطين، وبعضـــها الآخر عن موضوعات مصرية الشأن. كما أخرج وأنتج أفلاماً روائية طويلة تنتمي إلـــى

---

[1]. أنظر. ابراهيم، بشار. **أحاديث البدايات في السينما الفلسطينية**، الجزيرة الوثائقية، نسخة الكترونية تم استرجاعها 10-10- 2013 http://doc.aljazeera.net/magazine/2011/01/201114103225278397.html.

[2]. أبو غنيمة، حسان. ***فلسطين والعين السينمائية***. اتحاد الكتاب العرب، 1981، ص227.

السينما التجارية، في كل من سوريا ولبنان، التي ازدهرت في الستينات من القرن العشرين.[1]

ومن بين الأسماء التي كانت أفلامهم، تسجيلات لأحداث هامة قبل 1948، جمال الأصفر وخميس شبلاق وصلاح بدرخان، وحتى ما يمكن أن يسمى بالريادة في السينما العربية، التي تنسب إلى الأخوين لاما لا يمكن أن يشكل بداية للسينما الفلسطينية، على الرغم من أن ابراهيم لاما وشقيقه بدر، فلسطينيان من بيت لحم من عائلة الأعمى إلا أنهما تعرفا على هذا الفن في أمريكا، وعندما عادا ليجرباه لم يجدا في وطنهما ما يشجع، فرحلا إلى مصر حيث ساهما في تأسيس سينما عربية هناك، ما زالت تزدهر.[2]

وقد استمر غياب التجارب السينمائية الفلسطينية حتى العام 1964، حينما قدم محمود كعوش فيلمه (وطني حبيبي) وهو فيلم بسيط، يروي قضية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال قصة حب ميلودرامية، وقد تم تنفيذ هذا الفيلم ببدائية فنية. ومن خلال دائرة السينما والتصوير في التلفزيون الأردني، قدم علي صيام فيلم " رسالة اليك" عام 1968، عن قصة فتاة فلسطينية تهاجر بعد هزيمة 67، كما قدم عبد الوهاب الهندي فيلم "الطريق إلى القدس" عام 1969، عن شاب فلسطيني يدرس في القاهرة، وعندما يزور أهله في مخيم

---

[1]. التلمساني، عبد القادر.***السينما التسجيلية المصرية في 75 عاما***، مصر، وزارة الثقافة المصرية ، بيريزيم، 1999، ص48.

[2]. أبو بكر، وليد. ***السينما الفلسطينية: من خارج الوطن إلى داخله***، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين: مجلة الكلمة، ع 6، خ2000، ص175.

بالأردن، تصله رسالة تبلغه ان صديقا له استشهد في عملية فدائية، فيقرر أن يسير علـــى طريق الشهادة .[1]

عام 1968 شهد ميلاد السينما الفلسطينية الجديدة، عن طريق "وحدة أفلام فلسطين" التـــي شكلت بإدارة المخرج مصطفى أبو علي الذي قدم فيلمه"لا للحل السلمي" ورصد فيـــه رد فعل الجمهور العربي على مشروع روجرز. وقد استمرت هذه الوحدة في الإنتاج حيـــث ضمت المصور هاني جوهرية الذي استشهد عام 1976 أثناء عمله فـــي حـــرب لبنـــان الأهلية والسينمائية سلافة مرسال التي درست السينما في المعهد العالي للسينما، ومن ثـــم ظهرت وحدات أخرى، أبرزها ما ارتبط باسم منظمة التحريـــر الفلســـطينية، أو احـــدى فصائلها، فكان هناك إنتاج لجماعة السينما الفلسطينية، ثم لقسم الثقافة الفنية بدائرة الإعلام والثقافة، وإنتاج للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين بالإضافة للجبهة الشـــعبية الديمقراطيـــة، ولمؤسسة صامد، ولمؤسسة السينما الفلسطينية، ولدائرة الإعلام والثقافة وللهلال الأحمـــر الفلسطيني،ولبعض الأفراد والشركات الخاصة في وقت متأخر.[2]

ويمكن تحديد اهتمامات السينما الفلسطينية حسب مجموعة من الإتجاهات، تبدأ بمرحلـــة تسجيل الوقائع، وهي المرحلة التي اســـتغرقت معظـــم جهـــد المخـــرجين الفلســـطينيين والمخرجين العرب الذين عملو مع مؤسسات السينما الفلسطينية، ومن هذا النـــوع يمكـــن الإشارة إلى أفلام مصطفى أبو علي: بالروح بالدم، العرقوب، عـــدوان صـــهيوني. أمـــا الاتجاه الثاني فيميل إلى أسلوب السينما الوثائقية، التي لا ترتبط بالحدث، وإنما تعمل على

---

[1]. أبو بكر، وليد. ***المرجع نفسه***. ص175.

[2] . انجي. ***خمسون سنة: فلسطين في السينما***، صامد الإقتصادي، عمان، دار الكرمل، ص194.

تسجيل إحدى الظواهر الخاصة بمرحلة ما. ففي فيلم (ليلة فلسطينية) الذي أخرجه سـمير نمر 1973 تسجيل لبعض جوانب الفولكلور الفلسطيني المتعلق بالزفاف والـذي ينتهـي دراميا باستشهاد العريس. أما فيلم (ذكريات ونار) يقدم اسماعيل شموط لوحة رسمها تؤكد على أهمية نضال الشعب وعدالة قضيته، وهذا ما يقدم قاسم حول عن (غسان كنفـاني- الكلمة البندقية). وشهدت المهرجانات العربية والأجنبية تواجدا هاما للفيلم الفلسطيني، الذي لم يتجاوز مرحلة التسجيل حتى العام 1982. عندما أخرج قاسم حـول روايـة غسـان كنفاني(عائد إلى حيفا) من إنتاج الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين وهـو الفـيلم الروائـي الوحيد الطويل الذي أنتج من قبل إحدى فصائل منظمة التحرير الفلسطينية.[1]

وبالرغم من أن السينما الفلسطينية قدمت أكثر من ثمانين فيلما تسجيليا حتى عـام 1990 إلا أن عددا قليلا منها حمل أهمية دائمة تتجاوز المرحلة التي أنتج فيها ومن الأفلام التي يمكن ان يشار إليها في هذا الشأن فيلم (فلسطين-سجل شعب)-1982 الذي أخرجه قيس الزبيدي وهو يحكي تاريخ فلسطين منذ عام 1897، ويتحدث عن الهجـرة الصـهيونية والاستيطان والمقاومة، وأيضا محمد ملص الذي أخرج فيلم المنام عام 1987 وهو مـن ابرز ما أنتجته السينما الفلسطينية. [2]

ومن الذين قدموا لفلسطين سينما روائية ناجحة في السينما الفلسطينية الجديـدة المخـرج ميشيل خليفة الذي أسس وحدة سينمائية خاصة به في بروكسل، وكان من أشهر أفلامـه

---

[1]. أبو بكر، وليد. ***السينما الفلسطينية: من خارج الوطن إلى داخله***، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين: مجلـة الكلمة، ع 6، خ2000، ص175-177.

[2]. أبو بكر، وليد. ***مرجع سابق***، ص 177.

الفيلم الروائي"عرس الجليل" و" نشيد الحجر" و "حكاية الجواهر الثلاثة" والفيلم التسجيلي " الذاكرة الخصبة" وهو فيلمه الأول. وكذلك المخرج رشيد مشهراوي الذي نـال الجـائزة الكبرى في مهرجان القاهرة عن فيلمه "حتى إشعار اخر"، كما نال الجائزة التقديرية عـن فيلمه الروائي الثاني "حيفا"[1]، بالإضافة إلى ايليا سليمان، ايزيدور مسلم، عمـر القطـان. فبالرغم من تفاوت قدرات هؤلاء المخرجين وتنوعها إلا أن انتاجهم جميعا يصـب فـي النهر الفلسطيني والقضية الفلسطينية، ولا شك أنهم استطاعوا منافسة ما قدمه مخرجـون عرب عن القضية الفلسطينية.[2]

3.4 الأفلام الفلسطينية:

بدت فلسطين منهكة سينمائيا من كثرة الأعمال الغارقة في المضمون، فالواقع السـينمائي الفلسطيني لا يختلف عن مثيله في دول عربية عدة إذ أن أزمته متنوعة المستويات كمـا هي حال السينما في البلاد العربية، غياب شكل فني سوي، غياب مخيلة إبداعية، غيـاب لغة فنية متكاملة ارتفاع النبرة النضالية الباهتة، استخدام الصورة السـينمائية فـي غيـر موقعها واستغلال المعاناة الإنسانية لإنجاز أفلام متسرعة، فـالواقع شـيئ والمعالجـات السينمائية شيئ اخر، هناك هوة عميقة بين التفاصيل الإنسانية اليومية القـادرة علـى أن تكون مادة درامية غنية بالعناوين والحكايات، وبين الترجمة السينمائية لها الغارقـة فـي السطحية والشعارات والإدعاءات الفنية.

[1]. السيد، انجي. ***خمسون سنة: فلسطين في السينما***، صامد الإقتصادي، عمان، دار الكرمل، ص196.

[2]. أبو بكر، وليد ***المرجع نفسه***، ص178.

وفي مقابل قلة أعداد الأفلام الفلسطينية التي أنتجت عن القضية الفلسطينية وعن القدس بالذات، نجد أن مصر وهي الأكثر عراقة في صناعة السينما لم تنتج منذ عام 1948 وحتى عام 1975 سوى ثلاثة أفلام عن قضية فلسطين وهي: محمود ذو الفقار (فتاة من فلسطين) عام 1948 بالإضافة إلى كمال الشيخ (أرض السلام عام 1975)، وفيلم لحسام الدين مصطفى (جريمة في الحي الهادئ)عام 1966.[1]

وتعود قلة الأفلام التي أنتجت عربيا عن القضية الفلسطينية، إلى تشديد الرقابة على الأفلام المنتجة مصريا والتي تخدم القضية قبل عام 48، ما جعلت الأفلام التي ذكرت فيها فلسطين بعد عام 48، أفلام خالية من المضمون السياسي الجاد.[2] وحسب الناقد حسان أبو غنيمة، فإن تجاهل موضوع فلسطين في السينما المصرية استمر حتى عام 1953، وقد انتج فيلم واحد عن فلسطين عام 1953، وفيلم واحد عام 1954، وفيلمين عام 1955، وفي عام 1956 سبعة أفلام أما في عام 1967 فقد أنتج خمسة أفلام، جميعهم ما بين روائي وتسجيلي، ويعزو ابو غنيمة ذلك إلى " آنية الإهتمام بالأحداث والتطورات على الساحة الفلسطينية ".[3]

---

[1]. المناصرة، عز الدين. ***السينما الإسرائيلية في القرن العشرين***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت. ط1999، ص21 .

[2]. أنظر. فريد، سمير. ***السينما والدولة في العالم العربي***، بحث مقدم إلى ندوة السينما العربية، القاهرة، 1985.

[3]. أبو غنيمة، حسان. ***فلسطين والعين السينمائية***. اتحاد الكتاب العرب، 1981، ص10-11.

أما عالميا ففي عام 1964 تم انتاج الفيلم العالمي(الإنجيل وفقا للقديس متّــى) للمخـــرج الايطالي الشهير بيير باولو بازوليني[1](133 دقيقة) وهو فيلم يعبر عن مكانة القدس فـــي المخيلة العالمية المرتبطة بالسيد المسيح، ويعتبر نقاد السينما هذا الفيلم من أكثر الأفـــلام تأثيراً وروحانية، حيث جمع فيه بازوليني ما بين الكاثوليكية والماركسية والحس الجمالي السينمائي المميز، فلمسيح بازوليني حساسية عالية، واتقادُ ثوريٍّ وروحي غير مســبوق على الشاشة، في سياق رؤية بازوليني الاجتماعية والفكرية للسيد المسيح كداعية تـــرتبط دعوته بقيم روحية جديدة بالدعوة الاجتماعية إلى تغيير أوضاع الفقراء والبؤساء وســعيه إلى خلق مجتمع جديد.[2].

لقد برزت أعمال جادة وطموحة في مقابل الكم الهائل من الأعمال السينمائية الفلســطينية والعربية الخاصة بفلسطين الساذجة والسطحية والركيكة، هذه الأعمال استقت مواضـــيعها من الواقع الإنساني وصاغته سينمائيا بأشكال وازنت بـــين المتطلبـــات الفنيـــة والتقنيـــة والدرامية والجمالية والمضامين الجريئة المقتبسة من يوميـــات الفلســـطينيين وتحـــديات الإحتلال[3] إلا أنها لم تختص جميعها في الحديث عـــن مدينـــة القـــدس بـــؤرة الصـــراع

---

[1]. **بيير باولو بازوليني:** شاعر ومفكر ومخرج أفلام وكاتب إيطالي ولد في 5 مـــارس 1922 وتـــوفى فـــي 2 نوفمبر 1975 يعد ظاهرة ثقافية استثنائية لأنه تميز في عدة مجالات مثل الصحافة والفلسفة واللغة والكتابـــة الروائية والكتابة المسرحية والإنتاج السينمائي والرسم والتمثيل والسياسة أظهر بازوليني في هـــذه المجـــالات براعة استثنائية مما جعله شخصية مثيرة للجدل, حصدت أفلامه على جـــوائز بعـــدة مهرجانـــات ســـينمائية منها مهرجان فينيسيا السينمائي ومهرجان برلين السينمائي ومهرجان كان.

[2]. سمودي، علي. مرجع سابق.

[3]. جرجورة، نديم.***الإنتفاضة والسينما الفلسطينية الجديدة***، العربي، الكويت، ع534، مـــايو 2003، ص117-118.

الفلسطيني الإسرائيلي، فقد ظهرت مدينة القدس على أهميتها بنسبة تقل عن المدن الفلسطينية الأخرى في الداخل الفلسطيني أو الضفة والقطاع.

4.4 القدس في السينما الفلسطينية المعاصرة

لا شك بأن الاحتلال الجاثم على هذه المدينة كان أحد العوائق في عدم وجود القدس في كل فيلم سينمائي فلسطيني، سيما أن بعض السينمائيين الفلسطينيين في الداخل أو الخارج لم يحظو بزيارة هذه المدينة الرائعة سوى مرة واحدة أو مرتين طوال عمرهم بسبب التعقيدات الإسرائيلية في السماح لدخول غير حاملي الهوية الإسرائيلية إلى المدينة. بالإضافة إلى عرقلة الجانب الإسرائيلي لكثير من الأفلام السينمائية الفلسطينية التي يراد تصويرها في مدينة القدس وطلب التصاريح الإسرائيلية لأي احتفال أو فعالية أو مهرجان يقام في المدينة. ومن الملاحظ أنه بعد الإنتفاضة الثانية كان هناك تحرك من قبل السينمائيين الفلسطينيين لإظهار هذه المدينة في أفلامهم الروائية المنتجة لكنها لم ترق إلى الحد المطلوب أو الذي تستحقه هذه المدينة المتنازع عليها، أما على صعيد الأعمال التلفزيونية والأفلام الوثائقية والتسجيلية فقد اختلفت هذه الصورة فكانت التقارير اليومية بالإضافة إلى الحلقات والأفلام الوثائقية المنتجة محليا ودوليا من قبل المحطات الفضائية والشركات المنتجة ومخرجي الأفلام الوثائقية تتزايد باستمرار حيث تمت تغطية جوانب كثيرة في المدينة وتم تكرار المواضيع التي تخص القدس سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ودينيا وتاريخيا، حتى أصبحت في كثير من الأحيان لا تساوي أكثر من عمل تجاري مربح لمنفذي الأعمال، بالإضافة إلى كونها مادة زمنية مهمة لملأ الفراغ في الشاشة

العربية والفلسطينية المحلية والإقليمية فهي موضوع متجدد لاستمرار تحصيل الأموال من الجهات الداعمة، ولرفع مستوى المشاهدة للقنوات في الوطن العربي.

الحديث يطول عن أجندة الفضائيات والنجاحات والإخفاقات في موضوع القدس، فالمحور الأهم في هذه الدراسة هو ما قدمه السينمائيون الفلسطينيون في أفلامهم الروائية عن المدينة بعد الإنتفاضة الثانية عام 2000-وحتى عام 2013 وقد تم إحصاء عدد الأفلام الروائية التي تناولت موضوع القدس وصورت بها وخلصت الدراسة إلى أربعة أفلام لمخرجين فلسطينيين تم إنتاجها في هذه الفترة وهي:

5.4 فيلم يد الهية-ل ايليا سليمان،[1]

فيلم تذكرة إلى القدس- لرشيد مشهراوي، فيلم القدس في يوم اخر- لهاني أبو أسعد، فيلم المر والرمان - لنجوى النجار.

من الأفلام التي أنتجت وفيها إشارات لمدينة القدس فيلم "يد الهية" لايليا سليمان، الفائز بجائزة التحكيم الخاصة في دورة مايو 2002 لمهرجان"كان" السينمائي الدولي[2]، ليشكل

[1]. إيليا سليمان: ولد في الناصرة عام 1960. اعتقلته قوات الأمن الإسرائيلية بينما كان في تل أبيب وهو 17 عاما وطلب منه الإعتراف بعضويته في منظمة التحرير الفلسطينية، رفض إيليا ذلك وبعد هذه الحادثة بمدة قصيرة هاجر إلى لندن ومن ثم إلى فرنسا حيث أقام عاما عاد بعده إلى إسرائيل. بعد أن أقام في الناصرة لعدة سنوات أبدى فيها اهتماما في السينما هاجر ثانية إلى نيو يورك عام 1982 حيث أقام لمدة 12 عاما. عام 1990 أخرج فيلمه الأول مقدمة لنهاية جدال الذي حصل على جائزة أفضل فيلم تجريبي في مهرجان أطلنطا السينمائي وفي عام 1991 أخرج فيلم تكريم بالقتل الذي ينتقد فيه حرب الخليج الثانية وحصل الفيلم على العديد من الجوائز، عام 1996 قام بإخراج أول أفلامه الروائية، سجل اختفاء الذي حصل على الجائزة الأولى بمهرجان فينيسيا للأفلام ، وفي عام 1998 قام بإخراج الحلم العربي وفي عام 2000 أخرج سايبر فلسطين، عام 2002 أخرج فيلم يد إلهية الذي حاز على جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان وحصل على أفضل فيلم أجنبي في جوائز الأفلام الأوروبية في روما. وفي عام 2009 أخرج فيلم الزمن الباقي.

[2]. جرجورة، نديم. مرجع سابق، ص120-121

ذلك رابع فوز كبير يحققه سينمائي عربي في "كان" بعد الجائزة الذهبية التي نالها "وقائع سنوات الجمر" 1975 لمحمد الأخضر، وجائزة لجنة التحكيم الخاصة التي حصل عليها اللبناني الراحل (مارون بغدادى) عام 1991، ثم جائزة الخمسينية الكبرى التي نالها يوسف شاهين سنة 1997. ومن الواضح أن ايليا سليمان حين نافس ب "يد إلهية" كان يتقدم من منطلق إبداعي لا من منطلق نضالي[1]، فهو عمل فلسطيني غرف مادته من الوجع الإنساني الفلسطيني، بعيدا عن المكرر والمألوف، والمتوغل في الذات الفردية وفي علاقتها بنفسها وبالآخر، فقد شرح المجتمع الفلسطيني وأكد على أن المشاكل اليومية الناشئة بين الفلسطينيين مردها طبيعة العلاقات الإنسانية اليومية، وإن زاد الإحتلال شيئا من حدتها. قبل "يد الهية" حقق سليمان عددا من الأفلام الوثائقية والروائية القصيرة، أسست له مسارا سينمائيا مختلفا عن السائد: "سجل اختفاء" و"سايبر فلسطين"، بدا "يد الهية" استكمالا ل"سجل اختفاء" مع إضافة واضحة في جعل المناخ الدرامي نفسه أكثر بهاء وتأثرا. روى الفيلمان مقتطفات من الحياة اليومية في الناصرة والقدس. استندت إلى ذاكرة المخرج وتجاربه الفردية وعلاقاته بالمجتمع الذي عرفه واختبر متاهاته وقصصه. لا يوجد في الفيلمين سرد درامي حكائي مألوف، الصمت طاغ، والشخصيات غارقة في ايقاع هادئ أخفى في طياته، غضبا وقلقا والاما، معظمها ناتج من صلب العلاقات اليومية بين الفلسطينيين أنفسهم، سخرية مريرة، ونقد مبطن للواقع الفلسطيني. الأهم من ذلك كله فقد أعاد هذان الفيلمان للفرد الفلسطيني إنسانيته، فقد قدمت المادة الدرامية في

---

[1]. العريس، ابراهيم. *السينما الفلسطينية من "عرس الجليل" إلى "يد الهية"*، وجهات نظر، الشركة المصرية للنشر العربي والدولي، القاهرة، ع112، 2008، ص41

قالب سينمائي احترم المعنى الحقيقي للسينما، باستيفاء الشروط الفنية والتقنية والجمالية[1]. فمن الواضح أن ايليا يغرف من كل ذلك التراث السينمائي الممتد من الســينما الصــامتة (باستر كيتون) إلى أفلام النينجا اليابانية. كل هذا حاضر في الفيلم، كما لو أنه يريــد أن يقول: ترى أوليس في إمكاننا أن ندخل فلسطين زمن العالم، من خلال إدخالهــا زمــن سينما العالم؟[2]

بدايتنا ستكون مع فيلم يد الهية2001، سنختص في تحليل العنوان والحكاية والإشارة إلى ظهور القدس في البنية العميقة ثم التشكيل السردي؛ الحبكة الإجتماعية والسياسية والأمنية الخاصة فقط في موضوع القدس؛ والتي تكون البنية السطحية للفيلم، وبعد التجلي السردي المراد الإشارة إليه تأتي أهمية الخطاب. ولقد استكفت الدراسة في تحليل المشاهد السردية سيميائيا لمدينة القدس فقط ، بهدف عرض أكثر من فيلم في هذا الفصل والفصل الرابع.

ورقة تقنية للفيلم:

سيناريو وإخراج :ايليا سليمان

إنتاج مشترك (فرنسي، فلسطيني، مغربي، ألماني) همبرت بالسان مع "ذات للإنتــاج " – ايليا سليمان.

تمثيل : ايليا سليمان ، منال خضر

مدير التصوير : مارك اندريه باتجن.

مونتاج: فيرونيك لانج.

---

[1]. جرجورة، نديم. المرجع نفسه.

[2]. العريس، ابراهيم. مرجع سابق، ص41.

نوع الفيلم : روائي طويل (ساعة واثنتان وثلاثون دقيقة).

الجوائز:

حصل الفيلم علي جائزتين، جائزة لجنة التحكيم في مهرجـان كـان السـينمائي 2002 وجائزة (سكرين) العالمية في مهرجان السينما الأوروبية لفيلم غير أوروبي.

حكاية الفيلم:

فيلم يد الهية المشبع بالإشارات والرموز والصمت، يسرد الفيلم قصص الحيـاة اليوميـة للفلسطينيين المنشغلين بأمور الحياة السطحية، من جراء الضغط الذي يعيشون فيه، حالـة الترقب والإحتقان تظهر من بداية الفيلم وتستمر إلى نهايته، ففي الناصرة قصص لنـاس مغمورين في الحياة اليومية الرتيبة، ما بين واقع بغض الناس لبعضهم البعض وتعـاملهم السيئ ولسانهم البذيئ وما بين مواجهة مشاكل الضرائب والديون الباهظة من جراء سياسة دولة الاحتلال في التعامل مع المناطق العربية في الداخل الفلسطيني، وما بـين الضـفة الغربية (رام الله والقدس) واقع أمر من خلال الحواجز العسكرية، فحـاجز الـرام الـذي أصبح اليوم معبرا مذلا للفلسطينيين يقطع الضفة عن حبيبتها القدس تكمن حكايات الشعب، حكاية الإذلال والإهانة على الحواجز والشوق للقاء حبيبين الشاب والذي يقـوم بـدوره المخرج نفسه (ايليا سليمان) من مناطق 48، والفتاة الممثلة (منال خضر) مـن الضـفة الغربية، اللقاء المتكرر يكون على الحاجز، الصراع والمواجهة في حكاية الفيلم تكمن عبر الرموز والإشارات التي وظفها المخرج ببراعة تامة للدلالة عن مدى الضـوطات التـي يعيشها الفلسطيني في مختلف المناطق الفلسطينية، ومواجهة الإحتلال عبر الرموز ليخرج

في بنية سردية مليئة بالعلامات اللسانية وغير اللسانية والأيقونات والإشارات، والخطاب الصامت الذي تميز به ايليا.

بدايتنا ستكون مع عنوان الفيلم "يد الهية" إذ يحمل العنوان بين طياته إشـــارات ســـيميائية حيث العلاقات الخارقة بين الطبيعي والإلهي، فعلى الأرض الفلسطينية يوجد محتل وهناك أيضا تدخل إلهي يسير أمور حياة الفلسطيني بقوة خارقة. ويدعم هذا العنوان أيضا اختيار الغلاف "البوستر" الذي يظهر صورة لعيون المرأة الخارقة، تلف "الحطة الفلسطينية" على عيونها البراقة الملونة باللون الأصفر ذو الإشعاع الخارق، مايدعونا للتفكير بالقوة الإلهية "الخارقة " التي أعطيت للفلسطيني، وهنا المقصود ليست جسديا بل قـــوة الإيمـــان بحـــق وعدالة القضية التي يحملها الفلسطيني سواء في قلبه أو حتى عيونه والتي تشكلت في بنية تفكيره العميقة. وقد ظهرت في الفيلم هذه الفتاة التي تتحول إلى مقنـّــع مكـــافح خـــارق يحطم أسطورة مجموعة من الجنود الإسرائيليين، وتصبح فدائية من الخوارق تقتل مـــن المحتلين العديد من الأفراد وتدمر طائرة عمودية، وتتحول كافة الطلقات التي تنهال عليها كالمطر إلى هالة مقدسة تحوم حولها كطوق من الشوك حول رأســـها ويظهـــر جســـدها مصلوباً. وهنا إشارات سيميائية واضحة ففي البنية العميقة هناك المقدس والـــدين الـــذي يجب المحاربة من أجله، والذي يتجلى سرديا بصور هذه الفتاة التي تحارب مـــن أجـــل الحفاظ على المقدس، وهنا تكمن قوة الخطاب في هذه الرسالة التي "أظهر فيها المخـــرج بأن الفلسطيني يصلب ويعذب ويذوق الألم على يد المحتل الإسرائيلي تمامـــاً كمـــا ذكـــر

الكتاب المقدس ما تعرض له المسيح عيسى عليه السلام حسب الإعتقاد المسيحي في مدينة القدس من صلب وتعذيب".[1]

أما المشاهد التي حملت في بنيتها العميقة عمق التخييل **مشهد لإنفجار بذرة مشمش**، ففي الدقيقة 31 بينما يقود (ايليا) السيارة في طريقه لأحد المستشفيات بالقدس لزيـــارة والـــده الذي أصيب بجلطة نتيجة ازدياد ضرائب بلدية الإحتلال عليه وملاحقة البلدية له في مكان عمله لأخذ ما يحوي(كراج السيارات) الذي يملكه من قطع تستفيد من ثمـــن مصـــادرتها البلدية، يقوم ايليا ومن خلال نافذة السيارة برمي بذرة لثمرة المشمش بعد أكلها ويلقيها في الأحراش، تتحول البذرة إلى قنبلة تتفجر من خلالها مدرعة لدبابـــة إســـرائيلية، يصـــل الإبن(ايليا) إلى المستشفى في مشهد مكمل يرى المرضى منهم ملقى على الأرض يصرع بالكهرباء واخر مقعد يلبس بنطال(سنتكلوز) الأحمر، وفي لقطة أخرى يرى والده عبـــر نافذة يجلس في بلكونة أمام سور وشجر، المدقق في (تكوين المكـــان يســـتدل علـــى أن المستشفى في مدينة القدس).

وإذا ما اتجهنا نحو البناء السردي لهذا المشهد نرى أنه بـــدأ بلقطـــة تأسيســـية واســـعة (establishing shot) رمى فيها المخرج حبة المشمش، وهومشهد تأسيسي لزيارة ايليا للمستشفى مكان وجود والده، البذرة هي بمثابة (الإشارة) والعلامة التي تحولـــت لمعنـــى أكبر وهي مدى الضغط الذي يعانيه الفلسطيني، يعبر عن ذلك بصمته وفعلـــه فيرميهـــا لتتحول إلى قنبلة، وهنا إشارات لمنظومة نصوص لغوية تعبر عن السيرورة المؤدية إلى

---

[1]. جرادات، محمد. *يد الهية وسريالية الواقع الفلسطيني*، الحوار المتمدن، ع 4323. نسخة الكترونية استرجعت 2014-2-1 http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=393866

إنتاج دلالة في علم السيميائيات فحبة المشمش هي علامة أيقونية أحيلت بذرتها إلى قنبلة وهي البديل لهذه العلامة، وهنا يكمن البعد الأيقوني، فالأيقون كما ذكرنا سابقا برأي بورس"لا يجمع أشياء مدركة حسيا" لكنها برأي "ايكو" تعيد شروط بعض الإدراك الحسي تحت قاعدة التسنين الإدراكي الذي يحيلنا إلى التجربة الواقعية، وهذا ما دفعه للقول بأننا لا نتواصل مع الأشياء بطريقة تلقائية بل عبر وسيط إلزامي يسمى البنية أو النموذج الإدراكي.[1] وإدراكنا هنا لحبة المشمش هوعند إنفجارها فالخطاب الذي حملته هذه الصورة هو عبارة عن علامه بصرية أيقونية رمزية، وهنا أيضا إستعارة أيقونية لصالح فكرة جديدة عاملة في سياق دلالي مختلف عن دلالة الشيئين كليهما، (البذرة−=القنبلة) وما يميز الإستعارة قدرتها على قول معان كبيرة لا تستطيع القوة الخطابية فعلها، وذلك بفعل المعنى الجوهري في الكينونة[2] .ونستمر في تركيب المستوى السطحي للفيلم بالسرد المستمر للحكايات المكونة من لقطات فمقاطع فمشاهد إلى أن نصل إلى **مشهد مرور الفتاة وقطعها لحاجز إسرائيلي يؤدي إلى مدينة القدس** ففي مشهد طويل (XLS) نرى اللغة البصرية التي استخدمت هذا النوع من حجم اللقطة للدلالة على الفضاء والحيز الذي يشغله الحاجز العسكري على الأرض الفلسطينية ، هذا الحاجز المكتظ بالسيارات والناس، نسمع مشاحنات لفلسطينيين مع جنود الإحتلال لقطع الحاجز العسكري الذي يفصل القدس عن الضفة، يعامل الجنود السائقين الفلسطينيين بصورة بشعة ويتم إرجاع جميع السيارات

---

[1]. أنظر. العابد، عبد المجيد. ***مباحث في السيميائيات***، المغرب، دار القرويين، ط1، 2008، ص22، 23، 20
– أنظر الفصل الثاني من الدراسة.

[2]. أنظر. الفصل الثاني من الدراسة. مدخل لدراسة الصورة.

والركاب حتى يبدو الحاجز فارغ، تمشي الكاميرا إلى اليمين بتحريك الكاميرا بأكملها على السكة،[1] لتقف عند أرجل فتاة تنزل من السيارة، تستخدم لقطة الزاوية المنخفضة Low Angle [2] تظهر صورة الفتاة المتألقة والتي تريد التوجه نحو الحاجز لقطعه من غير تصريح لدخول مدينة القدس، لقطة من خلف الفتاة تظهر تقدمها نحو الحاجز، وفي الكادر إشارة إلى اتجاه مدينة القدس إلى الأمام، تسير الفتاة يرتبك الجنود يحضرون أسلحتهم ،تقترب المرأة الفلسطينية من الجنود ترفع نظارتها ينزل الجنود الأسلحة وتمر الفتاة وتقطع الحاجز بدون مشاكل ويهدم الحاجز بعد مرورها ينتهي المشهد بالبياض للدلالة على تدخل"يد الهية" والتي تحمل إشارات سيميائية حيث العلاقات الخارقة بين الطبيعي والإلهي.

الموسيقى في المشهد تعلو والإيقاع يزداد مع اقتراب الفتاة إلى الحاجز للتعبير عن تسارع الحدث وعن ذهول الجنود وعن قوة هذه المرأة التي تحمل العلامات الأيقونية بلبسها للكعب العالي والفستان القصير والنظارات الشمسية، والشعر المنساب على الكتفين، كل ذلك هو عبارة عن اشارات لخطاب قوي يريد المخرج ايصاله وهو أن جسد المرأة الفلسطينية الخالي من السلاح يستطيع فعل المستحيل فلم يستطع السائقون المرور وعبور الحاجز ليصلو مدينة القدس لكنها استطاعت بنظرتها الثاقبة أن تقول للجنود بصمتها أنزلو السلاح فأنا لا أملكه وأريد الدخول لمدينة القدس. وتستمر حكاية الفيلم في سردها للمشاهد

---

[1]. حركة المتابعة الجانبية وهي تتم بوضع الكاميرا على عربة أو سكة "دوللي" متحرك لتحريك الكاميرا حركة أفقية من اليمين إلى اليسار أو بالعكس

[2]. لقطة الزاوية المنخفضة: حيث توضع الكاميرا في مكان منخفض بالنسبة للشخص المراد تصويره ليتولد إحساس لدى المشاهد بأهمية هذا الشخص ومكانته وموقعه المسيطر.

الإجتماعية ذات اللمحات السياسية ففي **مشهد**" **متكرر**" **لقاء الحبيبين على حاجز الرام العسكري-سابقا**، يتكرر هذا المشهد والذي نرى به إقحام للصور للدلالة على رتابة حياة الفلسطينيين من خلال وحدة سردية متكررة للقاء الحبيبين ايليا ومنال على الحاجز، لخلق متتالية ايقاعية يأخذ فيها موضوع لقاء الحبيبين بالتحرر ليلقى الضوء على دلالة أعمق تظهر فيها المعاملة الفظة من قبل جنود الإحتلال للمواطنين الفلسطينيين الذين يريدون قطع الحاجز والوصول للقدس،[1] بينما تنظر الفتاة (منال خضر) والشاب (ايليا) لهذه الأحداث ويترقبانها بصمت بعد وضع سيارة منال ذات النمرة الخضراء والتي تشير إلى أنها (ضفة) ونزولها إلى سيارة ايليا ذات النمرة الصفراء(التي تشير إلى كونها نمرة إسرائيلية يستطيع من خلالها اجتياز الحاجز والرجوع إلى القدس) وبعد لقاء صامت بين الحبيبين ترجع منال بسيارتها إلى رام الله ويرجع ايليا بسيارته إلى القدس. إن مجمل الدلالات الذي يثيره هذا المشهد من خلال بعده الأيقوني هو تشابهه مع واقعنا الخارجي الذي نعيشه بإستمرار، فهو نقل للواقع أما دلالاته من خلال البعد التشكيلي للصورة فينطبق على تكوينات وعناصر الصورة في المشهد وما تحمله من رموز وإشارات ذات أبعاد دلالية فلون نمر السيارة "الأصفر والأخضر" لها دلالاتها الواقعية في حياتنا الفلسطينية والتي فرضها الإحتلال علينا،[2] كما نرى أبعاد البنية السطحية المكونة لهذا المشهد والتي تدل على تقطع الأوصال الإجتماعية ما بين الفلسطينيين من الضفة والداخل والقدس، ويعبر المخرج عن ذلك في أصعب الحالات وهي الإرتباط بين شاب وفتاة

---

[1]. أنظر. الفصل الثاني من الدراسة، مدخل أنواع اللقطات وأحجامها والمشاهد المتكررة.

[2]. أنظر. الفصل الدراسي الثاني، مدخل إلى الصورة.

وتعلقهما ببعضهما، فالقدس هي الأيقونة والبنية العميقة في مخيلة الفلسطينيين التي يحلم الجميع في زيارتها تجلت عبر سرد أحداث تكرار مشهد الحاجز لنتوصل إلى قوة الخطاب الثقافي والسياسي الصريح. ويستمر السرد الحكائي والذي نخصصه للمشاهد المدينة، لنصل إلى **مشهد لضرب المولوتوف على بيت فلسطيني في الشيخ جراح**، يبدأ هذا المشهد الليلي في لقطة طويلة

L.S [1] يحاول المخرج في هذا المشهد الصامت الإشارة إلى بعض سكان المدينة، ففي حي راق من أحياء المدينة يتم ضرب بيت سكني بقنبلة نارية عبر سيارة مسرعة ومجهولة، نفهم من خلال هذا المشهد الصامت بأن صاحب هذا المنزل هو "عميل" ، ويتم ضرب منزله بإستمرار، يتكرر هذا المشهد في الدقيقة 54 لتقف من جديد سيارة وبدون أن ترمي شيئ يتكسر المنزل من الداخل بفعل"يد الهية".

ويتكرر هذا المشهد ليلي– نهاري في رمزية واضحة تدفع المشاهد للترقب، وفي لقطة رأسية (overhead) من وراء قضبان حديد (حماية)،[2] تظهر منال خضر في المشهد وهي تراقب ماذا يحدث في هذا البيت، تقف سيارات الشرطة ويتناول صاحب المنزل "العميل" القهوة مع الشرطة ونسمع حديث بسيط نفهم من خلاله بأنه استلم سيارة جديدة متطورة نتيجة لخدمته وتعويضا عما يفعله به الناس من حوله من ضرب مستمر لمنزله بالنار، وفي هذا الحدث الذي يعتبر جزءا من البنية السطحية للحكاية، نرى تكوينة الحياة

[1]. أنظر الفصل الدراسي الثاني، أنواع اللقطات

[2]. **اللقطة الرأسية overhead: هي اللقطة التي نحصل عليها بوضع الكاميرا عاليا فوق الجسم الذي نريد تصويره.**

الإجتماعية في مدينة القدس، والتي يريد ايصالها المخرج، فالمدينة مليئة بحكايات النـــاس بكافة أشكالهم، ويستمر السرد في الفيلم ليصل إلى **مشهد لسائحة أجنبيـــة فـــي مدينـــة القدس:** L.S مشهد نهاري- في هذا المشهد نرى سائحة أجنبية تســير باتجــاه ســيارة للشرطة للسؤال عن اتجاه ومكان كنيسة في القدس، يترجل الشرطي مــن خلــف مقــود السيارة ويذهب خلف السيارة ويفتح الباب ليخرج فلسطيني معصوم العينين ويقول للسائحة إسأليه سيدلك، ويقوم الفلسطيني المعتقل بالإجابة عن مكان الكنيسة وهو معصوب العينين، لتدل على إشارة سيميائية عن قوة حضور القدس كبنية عميقة في داخل وعي الفلسطيني ، فهذه البنية أكبر من الحواس لأنها تشكل حالة وجدانية خالدة، ويتكرر هذا المشــهد فــي الدقيقة 54:15 لتسأل السائحة هذه المرة عن الحرم الشريف- المسجد الأقصى ومن جديد لا يستطيع الشرطي"المحتل" الإجابة ويستعين بصاحب الأرض(الفلسطيني المعتقل صاحب الهوية الفلسطينية) لكن هذه المرة لا يجده في صندوق سيارة الشرطة فيلتهب غضبا.

في هذا المشهد تبرز الدلالة السيميائية بين البنية العميقة للقدس والبنية السطحية التي تمثل الحياة اليومية السياسية والأمنية في هذه المدينة ، فيتعمق المخرج في الإشارة إلى "المكان" وأهميته لدى الفلسطيني، فرغم الظروف الصعبة التي يعيشها الشاب المحتجز في ســيارة الشرطة إلا أن طرق القدس شوارعها، أماكن مقدساتها محفورة في عقله ووجدانه، فالقدس ليست مجرد مكان محصور بحيز نرى فيه شارع من شوارعها تنتهي عند حواف الكادر أو إطار الصورة لكنها في البنية العميقة لإعتقاد الفلسطيني، باعتبارهــا أيقونــة مقدســة

ملتصقة في أذهان الفلسطينيين. وهنا تكمن قوة الخطاب. [1] **ففي مشهد "أنا مجنون عشان بحبك**"

في هذا المشهد المليئ بالرموز يبدع المخرج في ربط فكرة "جنون الوجدان" مع "جنـــون الأفعال" ويربط جنون حبه وتعلقه في الفتاة الفلسطينية وحبه لها ولقائاته المستمرة علـــى الحاجز بحب مدينة القدس والتي ربطها بحب "الشهيد أبو عمار" لهـــذه المدينـــة وتعلقـــه بمساجدها وكنائسها رغم عدم قدرته أثناء حياته من زيارتها إلا بتصريح من الإحـــتلال، لكنه ومن خلال صورة له على البالون يستطيع بقدرة " الهية " تحقيق حلمـــه ووصـــولها بدون أي تصاريح ولا إذلال ولا انتظار للسماح له بدخول القدس، في هذا المشهد نـــرى "منال" تنتظر "ايليا " وتنزل من سيارتها لتقرأ على زجاج سيارة حبيبها ورقـــة مكتـــوب عليها" أنا مجنون عشان بحبك" ويخرج ايليا بالون مرسوم عليه صورة "أبو عمار" وينظر إلى الحاجز ويقذف البالون إلى السماء، ليحدث الرعب في قلوب الجنود، ويستطيع ايليـــا ومنال استغلال حالة الدهشة عند الجنود ويمر هو وحبيبته من خلال الحاجز متوجهين إلى القدس، ويكمل البالون طريقه ويجتاز الحاجز ويصل إلى القدس ويستقر في أعلـــى قبـــة الصخرة. لقطات لجبل الزيتون –لكنيسة الجثمانية –لساحة الأقصى –أخيرا قبة الصخرة. تمتاز الموسيقى في هذا المشهد بتحديها للإحتلال وبسخريتها في نفس الوقـــت، ســـيميائيا نرى هنا ارتباط مفهوم الحب بالجنون، فالحب في مثل هذه الأوضاع هو جنون يبحث عن الخلود والإستقرار وهنا تشبيه أيقوني مجازي[2] لإشتراك الحب والجنون بصفات متماثلـــة

[1]. **أنظر.الفصل الدراسي الثاني، الحكاية والخطاب، البنية العميقة والسطحية.**

[2]. أنظر. الفصل الدراسي الثاني. الصورة والتشبيه الايقوني.

في مثل هذه الأوضاع، فهو حب ع الحاجز،يتحدى الصــعوبات، حــب بــين شخصــين فلسطينيين فرض عليهم أن يكونوا مختلفين بما يحملونه من هويات، فأصبح اللون يشــكل بعد سيميائي للتعريف بالشخص، هل هو من مناطق الأراضي المحتلة 48 أو من أراضي السلطة الفلسطينية. فأراد المخرج كسر هذه التقسيمات عبر استخدامه لإســتعارة أيقونيــة أكبر من الواقع فتم الإختراق "عبر بالون" للوصول إلى مدينة القدس، فالقدس هــي الأم الموحدة للفلسطينيين، وهي الأيقونة التي تجمعهم رغم أنف المحتل على إختلاف ألــوان بطاقاتهم الشخصية ولوحات سياراتهم . جميع هذه المفاهيم السيميائية تدل على ما يكمن من عواطف داخلية تبرز إلى السطح عبر الأحداث بمساعدة الشخوص"الممثلين" والمكان الذي أعطى لسيميائية الإختراق بعدا هاما من خلال حدوث أمر كسر طبيعة الأشياء ليأخذ بنا خيال المخرج إلى عمق التخييل ليصل إلى مدينة القدس عبر "بالون"، لتتجلى الإستعارة الأيقونية في مشهد البالون والذي يرمز إلى "الحلم" حلم الفلسطينيين وفي مقدمتهم الراحل "أبو عمار".

تنتهي المشاهد في القدس بعد قراءة ورقة مكتــوب عليهــا "يمــوت الأب" فــي أحــد المستشفيات بالقدس، ويرجع المخرج إلى الداخل الفلسطيني حيث الحياة والرتابة نفســها ويقفل الفيلم بمشهد ل ايليا وأمه وهم يترقبون طنجرة الضغط، تقول الأم : "ماما خلــص بكفيها" وينتهي الفيلم، حاملا معه بعدا خطابيا من خلال صــرخة الأم لايقــاف طنجــرة الضغط في كناية أيقونية لوقف الضغط الذي يعيشه الفلسطيني.

ما تمت ملاحظته في هذا الفيلم هو البنية العميقة التي حملها الفيلم في طياته فالقدس في نظر ايليا هي الصراع حول المكان والهوية، ففيها الإحتلال الذي يقيد حركة الفلسطيني عبر الحواجز، وفيها الشرطة الإسرائيلية التي لا تعرف أهم الأماكن الدينية والأثرية، فالقدس هي حق الفلسطيني المسلوب والضائع، وهي الأيقونة التي تتحلق حولها كل الأنظار شوقا للقائها والصلاة بمساجدها وكنائسها.

6.4 فيلم تذكرة إلى القدس-رشيد مشهراوي:

ورقة تقنية للفيلم:

العنوان: تذكرة إلى القدس

السنة:2002

النوع : روائي طويل.

سيناريو وإخراج: رشيد مشهراوي.

تمثيل: عرين عمري، غسان عباس

إنتاج مشترك: بهروز هاشميان- وستريه فارسي- سلكرود برودكشن-فرنسا.

إنتاج: رشيد مشهراوي-مركز الانتاج السينمائي-فلسطين و بيتر فان فوخلبول-هولندا.

مدير التصوير: بدوا كونينغ.

مونتاج: نيستور سانز و جون هندريكس.

موسيقى: سمير جبران.

في ثالث أفلامه الروائية الطويلة، بعد فيلمه (حتى إشعار آخر1993، حيفا 1995) يستلهم المخرج رشيد مشهراوي فكرة الفيلم الشهير "سينما باراديسو" لينجز تذكرة إلى القدس.

حكاية الفيلم:

يروي الفيلم قصة عارض أفلاميسكن في منطقة مخيم قلنديا، يقوم بعرض الأفلام عبر سيارة فلسطينية متزوج من مسعفة تسمى"سناء"، "جبر" عارض الأفلام عاشق للسينما يحب عرض الأفلام على الأطفال بأقل التكاليف فهو يحب إسعاد الأطفال، يسعى جبر طوال مدة الفيلم لعرض أفلامه على الأطفال في مدينة القدس، ويقوم بالمخاطرة أكثر من مرة للوصول إلى هدفه في عرض الأفلام.

بدايتنا ستكون مع التشكيل السردي الأول للفيلم الذي يعرض الحياة الإجتماعية في المخيمات، فقر، بطالة، مشاكل أسرية.

مشهد محاولة قطع حاجز قلنديا

يحاول جبر الدخول إلى منطقة قريبة من حاجز قلنديا عبر سيارته، يرفض ذلك الجيش على الرغم من أن جبر يحمل هوية زرقاء ، لكن سيارة عرضه التي يعرض بها الأفلام تحمل نمرة "فلسطينية "، يحاول أن يتخذ طريق آخر فيسلك طريق"مخيم دهيشة" ويصل إلى المدرسة لعرض الفيلم.

ويستمر السرد في عرض عدة مشاهد للحاجز قلنديا، ولصور الوضع القائم هناك حيث زوجته تقوم بمزاولة مهنتها في الإسعاف في ظل أيام الإنتفاضة، مع إغلاق حاجز قلندريا والرام وبيرزيت.

وفي مشهد داخل مدرسة في مخيمات اللاجئين تطلب معلمة إسمها "رباب" مـن مدينـة القدس –البلدة القديمة من "جبر" أن يقوم بعرض فيلم للأطفال في المدينة، يوافق جبر على هذه الفكرة، بإقناع المدير الذي يقول بأن مدينة القدس لن تهدا الأمور بها أبدا، حتى لـو هدأت في غزة والضفة.

وفي مشهد سردي اخر يرجع به "جبر" إلى منزله فيجد والده ووالدته وزوجته بإنتظاره، يغضب والده لكثرة انشغال جبر في النهار والليل عن بيته في عرض الأفلام، وتقول لـه والدته كلها كم شهر وأهل زوجتك بيرجعو من مخيم عين الحلوة ، فترد سناء بان أهلهـا لن يرجعوا إلا مع رجوع اللاجئين.

في مشهد سردي اخر نرى أحداث الإنتفاضة وإصرار جبر على عمل عرض فـي فـي قصر الثقافة برام الله أثناء القصف، يصر على الذهاب وتذهب زوجته معه إلا أن العرض يلغى مع عدم وجود الناس ومع انقطاع الكهرباء.

وفي عدة مشاهد يحاول فيها جبر الوصول إلى القدس بسيارته لكنه يفشل، إلى أن ينجح في الوصول، يحمل الآت العرض عن طريق عربة، ينجح في الوصول على القدس، لكن يتعطل جهاز العرض.

مشهد ترجع فيه سناء من السوق "الحسبة" فتجد زوجها يصلح الجهاز، وتبدأ بـالحوار معه، تتذكر معه أطفال عين الحلوة الذين يعيشون في نفس المخيمات سواء في الوطن أو في الغربة، وتقول له "حينما تكون لاجئ يبقى الإنسان يحلم بالرجوع إلى الوطن، أما هنا فالوطن هو لنا ونحن فيه ولا نشعر بذلك".

مشهد آخر يقطع فيه جبر الحاجز ويصل إلى القدس يجلس في قهوة، ويقول لصديق قديم له أن جهاز عرض الأفلام معطل ويريد إصلاحه، فيرد عليه "أبو عنان " ويقول له بأن الناس في مدينة القدس تبحث عن لقمة العيش وليس عن سينما وأفلام.

وفي مشهد آخر يدل على صعوبة الحياة التي تمر على جبر تتعطل فيها سيارته، فيجد صديق له ويقول له بعد إصلاحها "سيارتك خربانة وأفلامك تعبانة" لكن ذلك لم يحبط جبر في فكرة عرضه للأفلام في القدس.

في مشهد بمدينة القدس، نرى المستوطنين، الذين يسكنون فوق منزل المعلمة رباب، تتحدث رباب أمام والدتها بأنها تريد تنظيم عرض للأفلام، ترفض الوالدة بشدة، لأن (الحوش) يسكن فيه مستوطنون وقد سرقوه منها ويريد المحامي إرجاعه، فلا تريد عمل أي شيئ من الممكن أن يعطل عمل المحامي.

تستمر مشاهد الإنتفاضة وتشييع الشهداء، في أثناء ذلك يستمر جبر في البحث عن قطع لإصلاح (آلة العرض السينمائية).

في مشهد تذهب زوجة جبر وتخبر صديق جبر بأن يأتي لإصلاح آلة العرض، فيأتي إلى بيت جبر ويصلح الة العرض، وتستمر مشاهد محاولة جبر لعرض الأفلام في ظل الإنتفاضة ومشاهد الإغلاقات والحواجز والدبابات في الضفة الغربية.

وفي مشهد في البلدة القديمة بالقدس نرى رباب المعلمة ووالدتها في صراع مع المستوطنين الذين يحتلون بيتهم، تتشاجر رباب معهم أكثر من مرة ، وفي مشهد يكون جبر في القدس ويأتي لبيت رباب فيراها تتشاجر مع المستوطنين بسبب قفلهم للحمام

الخارجي الذي يعود لبيت رباب، يتدخل جبر فجأة ويتشاجر مع المستوطنين، وتطلب رباب منه الذهاب والعودة لبيته لأن المستوطين سيخبرون الشرطة في أية لحظة عن المشكلة.

وفي مشهد اخر تقطع فيه رباب الحاجز وتذهب ل "أبو عنان" صديق جبر في القدس وتخبره عن انشغال جبر بفكرة العرض في القدس، وبإم إبراهيم ورباب المعلمة، حينها يذهب أبو عنان لإم إبراهيم ويعرف سناء عليهم وتجلس سناء مع الحاجة إم إبراهيم وترى وضع البيت والمستوطنين الذين يسكنون في بيتهم ويضايقونهم بشكل مستمر.

وفي مشهد اخر يذهب فيه جبر لصديقه كمال (مصلح السيارات**)** في رام الله ويطلب منه أن يفكر معه بطريقة لتهريب آلة العرض، يوافق كمال ويقوم بمساعدة جبر في ايصال آلة العرض وتهريبها على القدس، حينها نسمع صوت أذان الفجر في القدس.

يركب جبر آلة العرض ويوصل الآلة للبلدة القديمة ويستطيع عرض الفيلم في الحوش والمستوطنون ينظرون وهم مقهورين من ذلك.

نلاحظ من خلال حكاية الفيلم احتوائه على بداية القصة في السعي وراء عرض الأفلام للأطفال الصغار وبعدها تطور الحكاية لفكرة عرض هذه الافلام على أطفال القدس الذين يعيشون في ظروف صعبة نتيجة الإستيطان والمستوطنين الذين يحتلون بيوت الفلسطينيين في المدينة، وصولا إلى النهاية بعد الصعوبات التي مر بها جبر لإصلاح آلة العرض ثم تهريبها إلى القدس والإنتهاء بمشهد عرض الأفلام في "حوش" بالبلدة القديمة أمام

المستوطنين. نصل هنا إلى الخطاب الذي حمله الفيلم في بنيتـــه الســـردية مـــن تحـــدي، واجتياز للعوائق في سبيل قهر الإحتلال وإغاظته في عرض فيلم داخل بيت تم إستيطانه. ومع كل مشاهد التوثيق للإنتفاضة التي شاهدناها في الفيلم إلا أن اللغة السينمائية الفنيـــة التي استخدمت لم تحتوي على عمق في التخييل لدى المخرج، فمعظم المشاهد ســـطحية بسيطة، لكن تكمن البنية العميقة في كامل الفيلم في فكرة أن الوصول إلى القدس هو حلم يحلم به جميع الفلسطينيين في الضفة (الوطن) والشتات.

فيلم زواج رنا ل هاني أبو اسعد

ورقة تقنية للفيلم:

العنوان: "زواج رنا" أو القدس في يوم اخر.

السنة:2002

النوع : روائي طويل.

إخراج:هاني أبو اسعد.

قصة: ليانا بدر.

سيناريو: ايهاب لمعي – ليانة بدر.

تصوير:برجيت هلنيوس.

موسيقى: ماريكة فان درلنده– بشار عبد ربه.

إضاءة: هيده بورسما.

صوت: مارك فيسنر.

تمثيل: كلارا خوري- خليفة ناطور- اسماعيل دباغ- وليد عبد السلام- سامي متواسي- زهير فاهوم- جورجينا عصفور- منال عوض- نسرين بقاعي- هدى الإمام.

ملخص الفيلم: تدور أحداث الفيلم في مدينة القدس، المدينة المليئة بجنود الإحتلال وكاميرات المراقبة اليومية، "رنا" فتاة مقدسية تواجه سلطة أبوية في كيفية اختيار شريك حياتها، تحب شاب يعمل كمخرج مسرحي اسمه(خليل)، الأب يرفض طريقة ابنته في الإختيار ويفرض عليها قائمة من أسماء "الخطّاب" الشباب المهندسين والأطباء اللذين يرى فيهم مؤهلات كافية للزواج بإبنته، ويخير الأب ابنته إما اختيار شخص "زوج" مناسب من هذه القائمة أو الرحيل معه والإقامة في مصر، يفرض الأب هذا الحل مع تعيين موعد لسفره، ويحاول الضغط على ابنته في هذا القرار لتسافر معه أو يأتي الشاب "خليل" المخرج المسرحي للزواج بها في ظل ما تشهده المدينة من تعقيدات أمنية.

بدايتنا ستكون مع الية السرد:

كما أوردنا سابقا في الفصل الثاني فإن للحكاية الفيلمية معايير تعتمد عليها فلها بداية ووسط ونهاية، وهي وحدة خطابية شمولية فكل سرد خطاب والحكاية خطاب مغلق يشكل الحدث في داخله الوحدة الأساسية، ولها مقطع زمني مزدوج، إذ تشمل كل حكاية على زمنيين : زمن الموضوع المحكي، أي زمن المدلول، وزمن النشاط السردي "الحكي"، أي زمن الدال، إذ يمكن أن تختزل سنوات عديدة في صورة أو بضع صور بواسطة المونتاج، وسنركز في تحليلنا للأفلام على كل ما يخدم صورة القدس فقط بالرجوع للغة البصرية والسمعية.

وعند فحص النص السينمائي لفيلم"زواج رنا" أو "القدس في يوم اخر" فإنه يمكن القول بأن المادة الحكائية للفيلم بدأت منذ البداية بعد ظهور عناوين الفيلم شاملة أسماء الفنانين وفريق الفنيين العاملين في إنجاز الشريط السينمائي. بداية السرد كانت مع عرض لشريط صور ثابتة (ستل) يظهر في خلفيتها صور فيديو متحركة، واحتوت هذه اللقطات على صـــورة الأم والأب والأخوة كأشخاص ثابتين على يسار الشاشة، وتنطلق المادة الحكائية في شكل تتوالى فيها معرفة الأحداث الزمنية التي مرت على العائلة قديما " البقية في حياتــك أبــو زياد .. حياتك الباقية..والله الأولاد صار حملهم كبير بدون هالأم" "بابا امتى رح ترجـــع الماما؟؟ الماما مش رح ترجع بس نكبر كلنا رح نروح لعندها" "طيب امتى رح نكبـــر.. بعرفش مش أنا اللي بقرر""بابا أنا بعدني شايف انك صغيرة على الزواج، بـــس اذا كـــان الأمر ولا بد، فهيني كتبتلك ليسته دكاترة ومهندسين وولاد عيل، اختاريلك واحد مـــنهم ، معك ليوم الثلاثاء فكري بالموضوع، غير هيك بتيجي معي على مصر وبتكملي تعليمـــك عند أخوك، تنسيش يوم الثلاثاء الساعة 4"

تسرد الأحداث عبر صوت الأب الراوي، الذي مهد ذلك لظهور لقطات الفيـــديو والتـــي بدأت بلقطة ل رنا تنهض من فراشها مسرعة حاملة ورقة "الليســـتة" الخاصـــة بأســـماء العرسان الواجب اختيارهم، وتحاور رنا ذاتها ثم تلتفت بالنظر محدقة في الكاميرا وتقول "ما فش وقت أكتر للتردد، لازم اخد قرار" وتنطلق بسرعة لتغيير ملابسها. وتظهر اليـــة السرد في الفيلم بأحداث المادة الحكائية على هيئة سلسة متوالية من شانها إعطاء الخطاب الكلي فاعلية وتميزا وخصوصية، وهذه الفاعلية ترتكز على بنية الخطابات الجزئية والتي

تبرز تجلياتها الشخصيات وردود أفعالها فيما تواجهه من قضايا ومشكلات ومما تطرحه من أفكار وحلول محكومة في تطور الأحداث،[1] حيث تعود الشخصية لمحاورة وطمأنة ذاتها في أصحية العمل الذي تقوم به" خلص رنا ، شو رح يصير، خلص بديش أخاف"

مشهد: البحث عن خليل..المكان–القدس ،البلدة القديمة مع إضاءة الصباح الباكر،تنطلق رنا في مشهد من الأعلى مع حركة تظهر مسجد قبة الصخرة، وصوت أذان الفجر، وتبدأ في البحث عن خليل في الأماكن التي يتواجد بها في العادة، تتصل به ،لا يرد فترسل له رسالة صوتية، وتظهر أول صورة لحركة الجنود (جنود الاحتلال) في البلدة القديمة وهم يتجولون في المكان، ويبدأؤون في الركض بسرعة لإحداث حركة توتر في المكان.

مشهد حواري نفهم منه(صورة الوضع السياسي في القدس،مواجهات،تضييقات على سكان الضفة وغزة ومنعهم من دخول المدينة) : البحث في أول منزل ، تطرق رنا الباب فتظهر سيدة، تسألها رنا عن خليل، وتدعوها للدخول، لقطة للزوج الجالس على السرير، وحوار قصير بين السيدة ورنا "مش عمك أكل هواية"ضربة" في عينة في الأحداث الأخيرة وهيو لا تأمين ولا إشي" ..."إن شاء الله يقوم في السلامة" .. وفي حوار يخص "خليل" .."والله يا بنتي هو كان مفروض يجي يبات عنا الليلة، بس إمه "والدته" ما قدرت تيجي من غزة، ما طلعلها تصريح، صارت مقدمة خمسين مرة"

مشهد نقترب فيه على صورة الحياة في منازل البلدة القديمة: وجود كلب حراسة يهودي، أمام بيت شخص عربي في البلدة القديمة، في المشهد تظهر لقطات للرموز

[1]. الأسود، فاضل، مرجع سابق، ص182 .

والايقونات في المكان، فالصليب تظهر صورته في لقطة على الباب، ولقطة للفلسطيني الذي فتح الباب ويظهر أنه صديق مشترك لرنا وخليل، ولقطة من الوراءومن الأعلى للأسفل (تلت داون) للمستوطنين(زوج وزجة وطفلهم الرضيع) الذين احتلو الطابق العلوي من البيت في نفس(الحوش)، ولقطة من الأسفل للأعلى (تلت أب) لتصويب حارس عائلة المستوطنين السلاح نحو الضيف الزائر(رنا) ثم إنزاله بعد رؤيتها، وهنا نسمع حوار بسيط: "تعالي نفوت لجوا، هلأ ببلشو يكبو زبالتهم علينا، احتلوها قبل يومين".

مشهد خروج رنا من البلدة القديمة ووصولها لحاجز رام الله: في هذا المشهد نرى معاناة المقدسيين في الوصول إلى نقطة حاجز قلنديا سابقا وهو (معبر قلنديا المطور) حاليا، حيث يجبر الركاب على النزول من سياراتهم الخاصة والعمومية للمشي بسبب الأزمة المرورية الخانقة التي تعانيها هذه المنطقة، نرى الشخصية (رنا) تتكبد العناء في المشي وقطع الحاجز للدخول لمدينة رام الله، تظهر هذه اللقطات شدة الحصار المفروض على المدينة المقدسة وشدة عناء الفلسطينيين في الدخول والخروج، وفي مشهد متسلسل نرى أطفال وشباب يقاومون بالحجارة ونسمع أصوات السيارات والإسعاف والنار التي يطلقها جنود الإحتلال.

مشهد الوصول إلى المسرح: نرى في هذا المشهد حوار بسيط بين عامل في المسرح ورنا وسؤالها عن خليل وإجابة العامل بأن "خليل نائم على المسرح، وأن الطاقم لم يسمح له بالرجوع إلى القدس بسبب القصف في المكان"، حيث يضعنا هذا الحوار السردي في

صورة الوضع في فلسطين وصعوبة التنقل خاصة حينما كانت الأحداث مشتعلة بين جنود الإحتلال والفلسطينيين تزامنا مع الإنتفاضة الثانية.

مشهد حواري مع خليل: في هذا المشهد السردي نرى حوار بين الشخصيتين الرئيسيتين في الفيلم خليل ورنا وتحاورهما الذي تشرح فيه رنا قصة والدها وسفره بنفس اليوم وبأنها جاءت لتصحبه معها إلى والدها حتى يتم كتب الكتاب والزواج بنفس اليوم قبل سفر والدها وسفرها.. وهنا نرى سؤال خالد التهكمي لرنا " انت بدك تتزوجيني بس عشان ما تسافري؟؟؟ وأخيرا قرار الشخصيتين بمساعدة صديقهم إحضار المأذون لوالد رنا..في هذا المشهد نرى قوة العلاقة بين الشخصيتين وربط قصة حبهما في حب مدينة القدس وعدم الرحيل والسفر خارجها.

مشهد الرجوع إلى القدس: نرى في هذا المشهد لقطات اعتدنا على مشاهدتها في وسائل الإعلام، تفتيشات للسيارات والمواطنين، جنود الاحتلال، حاجز مغلق، سيارات تنتظر، طلاب مدارس، إغلاق الحاجز بوجه السيارة التي تركبها رنا مع خليل وصديقهم وعودة لسلوك طرق ترابية للوصول إلى القدس.

مشهد التوجه لأخذ المأذون: في هذا المشهد نرى توتر في منطقة سلوان وجنازة لشهيد، في دلالة على أن مدينة القدس كانت ولا تزال تعيش في توتر دائم ومستمر.

مشهد عراك رنا مع جنود الاحتلال وهدم منزل في القدس: في مشهد عراك رنا مع جنود الاحتلال في سبيل المرور من حاجز "طيار" مؤقت وذلك للوصول إلى بيت صديقتها، في هذا المشهد نرى لقطات لرنا تنظر من شباك غرفة البيت إلى جنود الاحتلال وهم يقومون

بهدم منزل قريب ، وأصحاب هذا المنزل يتشاجرون مع الجنــود والقــوات الخاصــة ، وصور أخرى للعائلة وهم يأخذون أغراض بيتهم، هنا تقول رنا" عم يهدموا بيت في اليوم اللي بحاول أبني في بيت" وترد صديقتها " ولا يهمك رح نعاود نبني كمان مرة"، ويــدل هذا المشهد على السياسة المستمرة لحكومة الإحتلال والتي لا تزال حتى وقتنا الحاضــر في هدم البيوت وتشريد الناس وطردهم والإستيلاء على أراضيهم في مدينة القدس، فــلا حياة في القدس بدون معاناة، ولا بد للفرح أن ينغمس بالألم.

مشهد لخليل ورنا عند نافورة ماء وفوقهم كاميرا مراقبة: في مشهد عاطفي تراجيــدي نرى خليل ورنا جالسين عند نافورة ماء في البلدة القديمة، يمر من أمامهم جنود الاحتلال، وتتحدث رنا عن ما في داخلها من شعور بالخوف من ما سيحدث بالنسبة لموضــوعهما، يلتفت خليل لكاميرا المراقبة التي فوقهم فيقوم بأعمال سخرية أمام العدسة للتعبيــر عــن استهزائه بوجود هذه الكاميرا والتي تسجل كل حركة يقوم بها الناس في القدس، ويمثــل دور عراك مع هذه الكاميرا التي تضربه فيضربها بالهواء ويستهزئ بهــا لمــا تقومــه بالتنسط على خصوصيات الناس.

لقطات متقطعة ومتتالية لجميع كاميرات المراقبة في البلدة القديمة بالقدس: تعطي هــذه اللقطات مساحة للمشاهد ليرى ما يحدث خلف أسوار القدس من تتبع لكل حركة يقوم بها الناس عبر كاميرات المراقبة الإسرائيلية-سور القدس -باب العامود- المسجد الأقصــى- قبة الصخرة -ساحات الأقصى-البلدة القديمة -السوق...

مشهد الوقوف أمام وزارة الداخلية: يظهر هذا المشهد مـــدى معانـــاة المقدســـيين أمـــام الوزارات الإسرائيلية والوقوف بإنتظار أدوارهم لوقت طويل جدا فيه تعب ومشقة وإهانة، في المشهد يظهر صديق خليل رمزي والذي يساعده في الوقوف للحصـــول علـــى دور للدخول إلى وزارة الدخلية الإسرائيلية، ينبه رمزي خليل بأنه الخوف بعد كل هذا التعـــب في الوقوف للحصول على ورقة العزوبية بأن يقوم موظفي الحكومة بسحب هوية خليـــل وذلك بتهمة مكوثه أكثر من ثلالثة أعوام خارج القدس ويبقى بدون هوية، في هذا المشهد نلحظ تسليط الضوء من قبل المخرج على القوانين العنصرية الإسرائيلية ومـــدى الشـــقاء الذي يعانيه المقدسيون في الحصول على أي ورقة ثبوتية.

مشهد جلوس رنا على حافة الطريق ومعها كيس أوراق: تجلس رنا لانتظـــار "ميـــري" على حافة الطريق قبل الذهاب ل "جارو" مصفف الشعر، تتناول ساندويش بشكل ســـريع، وتضع جانبا كيس أوراقها، تلتقي صديقتها ميري ،تدخل معها للصالون، ثم تتذكر الكيس فتعود لترى جندي يقوم بتفجير الكيس خوفا من أن يكون متفجرات. يعطينا هذا المشـــهد صورة عن الخوف الإسرائيلي من كل شيئ صغير في القدس حتى الجماد"كيس الأوراق" يعتقدونه متفجرات ويقومون بالقضاء عليه فورا.

مشهد تأخر المأذون والزواج على الحاجز: بعد تجهيز الأوراق، وحضور الجاهة وانتهاء رنا من ترتيب نفسها ، تنتظر رنا وسط عائلتها و"المعازيم" قدوم المأذون لكتب الكتاب قبل سفر والدها، لكن في مشهد يظهر فيه تعطيل المأذون عن القدوم بسبب حاجز عســـكري، فيجبر الجميع للذهاب وعقد كتب الكتاب على الحاجز استغلالا للوقت وقبل سفر الوالد.

الموسيقى: تميزت الموسيقى منذ بداية الفيلم بالعزف على البيانو بصورة هادئة ومتقطعة، كتم بعدها الصوت ليعطي مساحة لهدوء الصباح في المنزل وصوت "الاتموسفير" العصافير مع الفجر، اختلط ذلك مع صوت الأذان والذي أرى بأنه غير مناسب للقطة فأذان الفجر عادة يكون قبل طلوع الشمس، لكن الحتمال الوارد هو إظهار الدلالة والفكرة في العنصر الزمني للوقت بأنه باكر جدا، اختلطت هذه الأصوات مع أصوات قرع الأجراس في الكنائس بالبلدة القديمة في القدس.

مشهد البحث عن خليل: صوت الموسيقى يعلو وينخفض حسب حالة الشخصية وذلك لخدمة الصراع والضياع والتخبط في البحث والركض في حارات القدس.

مشهد البحث عن خليل: تقوم رنا بسؤال(فؤاد) صديق في الحارة عن مكان خليل فيخبرها بأنه في المسرح برام الله ولديه بروفات، ونسمع هنا صوت الموسيقى(البيانو) عاد ليعلو من جديد مع حصول رنا على هذا الخبر ومعرفة مكان خليل.

مشهد إحضار المأذون: تعلو وتنخفض الموسيقى حسب تطور الأحداث.

مشهد مراقبة الكاميرات: تعود الموسيقى لتعلو مع حركة كاميرات المراقبة الإسرائيلية في كل مكان لإظهار حركة التجسس.

خط المكان والزمان: تبدأ تجليات المكان والزمان في الظهور من خلال مشاهدة أول كتابة تدل على مكان وزمان اللقطة التي ظهرت داخل غرفة رنا في بيت العائلة بعد مرور دقيقتين على بداية أحداث القصة "القدس الثلاثاء..27 تشرين الثاني، الساعة 5:56 صباحا"، وينتقل الفيلم بالمشاهد لتعريفه على مكان أحداث القصة الحاصلة ما بين لقطة

عن البيت التراثي المقدسي وحارات القدس لتتجول الكاميرا بين زقاق القدس، وتنتقل في أكثر من حارة ومكان.

مشهد اخر حواري داخلي يدل فيه على عنصر الزمن:تظهر فيها رنا جالسة على كرسي في الطريق بعد عناء البحث(wide shot) : لقطة وتحاور ذاتها (اتصل، صارت الساعة 7:30).. (تعود رنا للإتصال مرة أخرى، مع مرور مجوعة من جنود الإحتلال (ثاني لقطة للجنود) ثم تظهر لقطة وهي ترفع صوتها بشكل عصبي، فينتبه الجنود (ثالث لقطة للجنود) ويتأهبون مستعدين رافعين أسلحتهم، وينتهي المشهد بلقطة (كلوز) على وجه رنا و(كلوز) على الهاتف لتوضح لهم أن المقصود في هذا التوتر وهذه العصبية هو (الهاتف المحمول).

مشهد الخروج من البلدة القديمة والتوجه لرام الله: في هذا المشهد نرى رنا قد انتهت من السير في حارات البلدة القديمة ووصلت إلى باب العامود حيث يسلط المخرج الكاميرا على لقطة (رابعة) سريعة لجنود الإحتلال وهم يتبادلون هويات مواطنين، وتخرج رنا من الكادر أثناء سيرها لتذهب بعيدا عن أسوار القدس، وينتقل المخرج بعدها فورا للقطة من منطقة (بيت حنينا–حي نسيبة) لتواجه رنا كتلة ترابية تجبر على صعودها وطلب (سيارة فورد) عامة لتقلها إلى رام الله، وهنا لا يختلف حال القدس عن ضواحيها فمن خلال النافذة نرى (حاجز الضاحية القديم) والذي يعبر عن التشديد والتعقيدات لدخول مدينة القدس لغير حاملي الهوية الزرقاء أو التصاريح.

فالمكان هنا ليس هو مجرد الموقع الجغرافي الذي يــربض فـــي ســاحته الممثلــون أو يتجولون بداخله لكنه كل ما ينطبع في خيال ووجدان المتلقي من أحاسيس ومشاعرعبر ما يمكن رؤيته من مفردات المكان وما يمكن سماعه داخل المكان فيؤدي ذلك إلـــى خدمـــة الحدث السردي.

مشهد العودة من رام الله إلى القدس: تسأل رنا في هذا المشهد عن الساعة وذلك لأنهـــا في سباق ممع الزمن فوالدها يريد السفر إلى مصر الساعة الرابعة في نفس اليوم، فيجيبها خليل "ما تقلقي بس نجيب المأذون من جبل المكبر سنذهب لوالدك على طول"، في هـــذا المشهد نرى لقطات أثناء السير، نشاهد لقطة من جبل الطور(الزيتون) وتحديدا في مكان يسمى(نزلة الجثمانية) نرى صورة قبة الصخرة مع أشجار السرو الجميلة وتعتبـــر هـــذه الصورة ثاني لقطة لقبة الصخرة، لقطات أخرى للجثمانية ، سلوان..

مشهد نهاية الفيلم: زواج رنا–كتب الكتاب– على الحاجز وعمل حفلة صغيرة يـــرقص فيها خليل ورنا على الحاجز ويظهر في نهاية الفيلم كتابة: حاجز الضاحية، 27 تشـــرين الثاني– 2 بعد الظهر. وقد كتب النقاد كثير من المقالات حول فيلم زواج رنـــا وربطـــه البعض بفيلم تذكرة إلى القدس لرشيد مشهراوي، حيث رأو في الفيلمين انعـــدام المخيلـــة الإبداعية، وغياب حد أدنى من الخلق الفني، والغرق في الكليشيهات المملة، والإســـراف في الرداءة الفنية والتقنية. فقد مزج الأول بين الحـــب والتـــرويج للســـلطة الفلســـطينية والصراع ضد إسرائيل، الحب أيضا مدار درامي للفيلم الثاني، كســـياق لتصـــوير اثـــار الإحتلال الإسرائيلي في جسد فلسطين وروحها.

وقد بدا فيلم هاني أبو أسعد ورشيد مشهراوي متشابهين إلى حد ما: قيل إنهما مشـــروعان مقدمان إلى وزارة الثقافة الفلسطينية لتمويل انتاج سينمائي خاص بالقدس، ووقعت القرعة على"زواج رنا" إذ أن الروائية ليانا بدر كتبت سيناريو هذا المشـــروع وحصـــلت علـــى التمويل اللازم، اللافت للنظر أن الفيلمين معدوما المخيلة الفنية والإبداعيـــة "زواج رنـــا" رحلة سياحية في طرقات فلسطين المحتلة، لم تقدم إلا الصور التلفزيونية المعروفة عـــن صعوبة العيش الفلسطيني في ظل الإحتلال، المشاهد كلها حفظهـــا المشـــاهدون العـــرب والأجانب بسبب كثرة عرضها: حواجز ومستوطنون وتظاهرات ورمي حجارة وتعـــايش مسيحي إسلامي ومادة درامية غير عميقة عن فتاة تبحث عن خطيبها قبـــل أن يفـــرض والدها عليها حلا من اثنين: إما الزواج من رجل مرضي عنه من قبل الأب، وإما الســـفر إلى القاهرة. فالقصة غير عميقة ولم تكن المعالجة الفنية لها أفضل، ولا يختلف" تذكرة إلى القدس" كثيرا: جبرا مولع بالسينما، يحمل الة العرض وبعض أفلام الصغار لعرضها فـــي المخيمات، يعاني الأمرين للوصول إلى مبتغاه. السبب: الإستيطان الإسرائيلي.[1]

لكن ما يهم الدراسة هو توظيف التقنيات الدرامية والسينمائية والسيميائية في خدمة صورة القدس، فقد ظهرت في الفيلم كما يعرفها القاطنون فيها، القدس الكنعانية العربية، المليئـــة بأماكن العبادات المقدسة الإسلامية والمسيحية وهي المكان والهوية للفلسطينيين إذ تختزل ذاكرة فلسطين التاريخية، والصراع على هذا المكان هو صراع على المقدس والمسلوب، وأحقية من في هذا الرمز التاريخي المسلوب.

---

[1]. جرجورة، نديم. مرجع سابق، ص120-121.

في هذا الفيلم "زواج رنا" مارس المخرج بعض التقنيات الفنية السينمائية التـــي أظهــرت بوضوح أهمية صورة المكان (المدينة) في السينما من خلال لقطات بانوراما للمدينة مـــع المسجد الأقصى الذي يعتبر رمز وأيقونة كبيرة للتعريف بأهمية المكان، واستطاع ربــط صورة هذه المدينة الجميلة، ذات الأحجار العتيقة، والشوارع المبلطة القديمة، ورموزهــا الدينية بمساجدها وكنائسها وما تعانيه من صراع بوجود قوات الإحتلال الدائم في أزقتهــا وفي كافة المدن الفلسطينية، رصد هذا الواقع في اللقطات والمشاهد ونقلها بعناية، تمامــا كما نشاهدها في النشرات الإخبارية، فأحداثها مشابهة للأفــلام الواقعيــة أو التســجيلية، واستخدم الأشكال الفنية في التصوير من خلال أحجام اللقطات المختلفة والكوادر المغلقــة والمفتوحة والإضاءة الخارجية والداخلية والمؤثرات الموسيقية الخارجية التصويرية التي عبرت عن الطابع الإنفعالي واستمرار الأحداث التي لائمت أجــواء القصــة والتــنقلات الدرامية في السرد ووظفت بشكل تعبيري جيد للمشاهد حين ارتفاع حدة الحدث خــدمت أحداث القصة البسيطة، أما الموسيقى الداخلية فقد ظهرت أكثر من مرة في الفــيلم مــن خلال الراديو.

وقد بدا واضحا اعتماد أسلوب سردي في الفيلم تتمحور أحداثه في مدينة القدس –داخــل الأسوار– البلدة القديمة وانتقال السرد السينمائي لأحداث القصة وربطه في مدينة أخــرى من مدن فلسطين وهي رام الله ثم الرجوع لضواحي القدس، انتهاء عند حاجز عســكري يفصل القدس عن مناطق الضفة، وفي ذلك دلالة وإشارة على صــعوبة الحيــاة والتنقــل

والمعيشة في هذه المدينة وتمسك الفلسطينيين في العيش في هذا الوطن وتفضيله عن كثير من المدن والدول العربية.

ومن خلال السرد نتعمق في السيميائيات التي ظهرت بشكل مباشر وغير مباشر في اللقطات والمشاهد التي تم تكرارها والتي خلقت معنى يدل على بنية الفيلم القائم على نظام لغوي تظهر فيه صورة الصراع بشدة في هذه المدينة، فكل لقطة ظهرت فيها البلدة القديمة، جنود الإحتلال، المسجد الأقصى، قبة الصخرة، كانت تحمل علامة معينة لها معنى ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة مع العناصر وهذا ما أوردناه سابقا والذي يسمى بالتحليل المحايث، وهذه العناصر ما هي إلا علامات ورموز في المدينة ترصد جميعها بواسطة كاميرات المراقبة المسؤوله عنها سياسة إسرائيل في المدينة.

7.4 فيلم المر والرمان ل نجوى النجار

ورقة تقنية للفيلم:

سيناريو واخراج: نجوى النجار.

سنة الإنتاج:2009.

المنتج:هاني قرط.

مدير التصوير: فالنتينا كانيليا

مونتاج: بتينا بولر.

تمثيل: ياسمين المصري، أشرف فرح، علي سليمان، سامية تزموز بكري، هيام عباس،....

فكرة الفيلم: تدور فكرة الفيلم حول عائلتين فلسطينيتين الأولى تسكن في مدينة القدس ترتبط هذه العائلة إجتماعيا عن طريق زواج ابنتهم "قمر" مع "زيد" وهو ابن لعائلة تسكن في قرية من قرى رام الله، عائلة زيد تمتلك أراضي زراعية مزروعة بالزيتون ويتم قطف الزيتون ودرسه في كل موسم، بعد زواج قمر وزيد في مدينة القدس، تتعرض أرض عائلة زيد للإنتهاك من قبل جنود الإحتلال، فيدخل زيد السجن بعد أيام من عرسه، وتبدأ زوجته التي تعشق رقص الفولكلور الشعبي بالمعاناة فهي زوجة أسير فلسطيني، وما تزال عروس، ولا تزال تحب الرقص في ظل الإجتياح الإسرائيلي لمدينة رام الله، أحاسيس المرأة المكبوتة والمعلنة، هو ما تقدمه المخرجة وهكذا مثلا نرى أن مدرب الفرقة يشعر بميل عاطفي ناحية ياسمين المصري، وهي العروس المحرومة من زوجها، وما يحركها هوعشقها للرقص لا حب هذا الرجل. المدرب مقيد بأفكار أنها المرأة المحرومة التي سوف تستسلم بمجرد أن يرمي لها الخيط، ولكنها في أكثر من مشهد تتأكد أن حبها الحقيقي لزوجها في السجن.، يخرج زيد من السجن إفراجا مؤقتا، يعود وتستمر الحياة، وتقدم استعراضا عنوانه (المر والرمان) على مسرح في مدينة ملاهي، الرقصة الفولكلورية الأخيرة تتحدى المحتل الذي يريد أن يطمس حياة الإنسان الفلسطيني، لكن الفلسطيني لن يتنازل عن أرضه ولا ثقافته أو فنونه.

القدس في فيلم المر والرمان: تظهر مدينة القدس في فيلم المر والرمان كمكان مقدس، محاصر، لا يتم الدخول إليه الا بتصريح، فلايتعدى وجود القدس في الفيلم إلا دقائق معدودة، فأهميتها تكمن في فقط لكونها تحتوي على المقدسات المسيحية والإسلامية.

مشهد العرس في مدينة القدس: في الدقيقة 3 من بداية الفيلم يقطع العريس مع أهله الحاجز الموصل لمدينة القدس، نرى جدار الفصل العنصري من خلال نافذة الشباك أثناء سير السيارة، وفي لقطة Establishing shot تظهر المدينة في لقطة بانوراما لأهم المعالم فيها :الكنائس وقبة الصخرة في حركة أفقية pan lift، ولأهمية قداسة المدينة الدينية يتم العرس في الكنيسة وتتم الحفلة في احدى الساحات.

مشهد اخر لدخول القدس: في الدقيقة 21 مشهد لحاجز قلنديا وعبور الممثلة "ياسمين المصري" قمر ووالدة زوجها إلى مدينة القدس والوصول إلى المحامية الإسرائيلية والتي لعبت هذا الدور المحامية الإسرائيلية المعروفة عن استلامها لكثير من قضايا الفلسطينيين "ليئا تسيمل".

مشهد اخر داخل الكنيسة: في مشهد ديني روحي تظهر "قمر" مع والدة زوجها داخل الكنيسة وهم يقومون بإضاءة الشموع.

الفصل الرابع

1.5 تمهيد:

لا شك بأن مدينة القدس حظيت بإهتمام بالغ في التوراه كسائر الكتب السماوية، فهي بالنسبة للشعب اليهودي الأرض المقدسة الموعودة، وقد شكلت هذه الأرض رمزا للمخيال الجماعي اليهودي. في هذا الفصل نعرف مدينة القدس (اورشليم) كمكان مقدس لدى اليهود، وواقع ورمز في التوراه، ونعرج على بدايات السينما في أمريكا، ودخول اليهود هذه الصناعة وامتهانهم لها، وكيفية استخدام السينما في الدعاية الصهيونية، ومراحل تطور الأفلام الصهيونية ما قبل وبعد عام 1948، والأفلام الصهيونية التي تم إنتاجها في فلسطين، إلى أن نصل إلى مرحلة نشوء الأفلام الإسرائيلية وسمات هذه الأفلام التي أنتجت في فترة الأربعينيات والخمسينيات وظهور أفلام البوريكس في منتصف الستينات والسبعينات التي تبحث عن الهوية الوطنية والعرقية لدى اليهود، وظهور لغة ما بعد الحداثة في أفلام فترة التسعينات وصولا إلى ما بعد الإنتفاضة والأفلام التي تناولت موضوع القدس، وانتقال النظرة الدينية إلى القدس في الأفلام الروائية الإسرائيلية وتعمقها في النواحي الإجتماعية ومشاكل بين المتدينين العلمانيين والصراع القائم ما بين اليهود الشرقيين "السفارديم" واليهود الغربيين " الأشكناز"، بعيدا عن طرح أي من الرمزيات الدينية التي تناولتها الأفلام الصهيونية الأولى بالنسبة لرمزية القدس.

2.5 القدس – (اورشليم–المكان المقدس–الواقع والرمز في التوراه).

يقف الدين وراء نظر اليهود إلى القدس وإلى الهيكل وحائط البراق (المبكى) بغض النظر عما إذا كان حقيقة أم مجرد وهم، ومن المعلوم أن الرموز التي تمتلك سلطة واسعة فـــي الحياة اليهودية ترافقت مع ما يسميه الدكتور عبد الوهاب المسيري انشغال اليهود بالمطلق والأزلية دون تفاصيل،[1] وبسبب ذلك ظهرت في الثقافة اليهودية مصطلحات وتسميات لها طاقات سحرية، فإلى جانب الهيكل وحائط البراق(المبكى)، أرض الميعاد وجبل صهيون، وهي تسميات ترتبط بالمكان لما تحمله من أهمية دينية. ظل الوعي اليهودي يتشبث بها على أساس أنها من الديانة، وحتى من التاريخ اليهودي الذي ينفي وجوده كل من إسرائيل شاحاك وكيث وايتلام، الأول في كتابه (التاريخ اليهودي –الديانة اليهودية)[2] والثاني فـــي (اختلاق اسرائيل القديمة)[3].

لقد تشبث اليهود بهذه المصطلحات والتسميات التي ما انفكت أدبياتهم تحكي عن قدسيتها، وهي تخدم غاية السياسة وفلسفتها التي تقوم على إحلال شعب مكان اخر، ويمكننا فهم هذا

---

[1]. عبد الوهاب المسيري، *نهاية التاريخ: دراسة في بنية الفكر الصهيوني*، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979)، 55.

[2]. Israel Shahak, *Jewish history jewish religion: the weight of three thousand years*, (Pluto press,1994).

[3]. أنظر. كيث وايتلام، ترجمة سحر الهنيدي، *اختلاق إسرائيل القديمة*، (عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1994).

البعد من خلال الوقوف أمام ما يسمى (إعلان استقلال إسرائيل)[1]، إذ أن هــذا الإعــلان يشير إلى ما يقال عنها (صخرة إسرائيل) التي يقف في وسطها حائط (المبكى). وعلى هذا فإن هذه الأمكنة هي من أهم ما يحمله المخيال الجماعي اليهودي.

لقد جاء ذكر الهيكل بأدق تفاصيل بنائه في أسفار الملوك الثالــث والخــامس والســادس والسابع، وقد سمي في سفر الملوك الثالث باسم(بيت الرب)، وكان الهدف من بنائه عبادة الله عز وجل(فيأتي ويصلي في هذا البيت)[2]، وقد أصبح منذ ذلك الحين المكان الوحيــد الذي تقدم عنده القرابين. وفي الفصل التاسع من السفر نفسه نقرأ (ولما فرغ سليمان مــن بناء بيت الرب وبناء بيت الملك وكل مبتغى سليمان الذي أحب أن يعمله، تجلــى الــرب لسليمان ثانية كما تجلى له في جبعون، وقال له قد سمعت صــلاتك وتضــرعك الــذي تضرعت به أمامي وقد قدست هذا البيت الذي بنيته لأجعل فيه اسمي إلى الأبد وســتكون عيناي وقلبي هناك كل الأيام.[3]

---

[1]. **إعلان إستقلال إسرائيل:** هو يوم رسمي احتفالي أعلن فيه عن دولة إسرائيل كدوله مستقله وذات سياده للشعب اليهودي، بعد إنتهاء الإنتداب البريطاني على فلسطين في 14 أيار1948 وقــد كتبــت فيــه وثيقــة دولــة إسرائيل بعد إعلان ديفيد بن غوريون الرئيس التنفيــذي للمنظمــة الصــهيونية العالميــة ومــدير الوكالــة اليهودية قيام الدولة الإسرائيلية وعودة الشعب اليهودي إلى ما أسماه أرضه التاريخية. قام بالتوقيع على هــذه الوثيقة كلاً من: ديفيد بن غوريون – دانيال أومستر – مردخاي بنتوف – إسحق بن زفي واخرون..وقد شملت هذه الوثيقه مبررات لإقامة دولة اسرائيل كالمبرر التاريخي : وهو صلة الشعب اليهودي بــأرض إســرائيل كونها أرض الآباء والأجداد سابقا ، وأيضا شملت تعريف الدوله لنفسها فهي تعرف نفســها كدولــه يهوديــه أقيمت بالأساس لجمع الشتات اليهودي من جميع أنحاء العالم وهي مفتوحة الأبواب للهجرات اليهوديه , وهــي دولة ديمقراطيه تحافظ على القيم والمبادئ الديمقراطيه .

[2]. يعقوب تادروس، "تفسير الكتاب المقدس، " في سفر الملوك، الكتاب المقدس، نسخة الكترونية 8-42.
http://st-takla.org/pub_Bible-Interpretations/Holy-Bible-Tafsir-01-Old-Testament/Father-Tadros-Yacoub-Malaty/11-Sefr-Molook-El-Awal/Tafseer-Sefr-Moluk-El-2awal__01-Chapter-06.html

[3]. المرجع السابق، 8-42.

"إن القداسة ترتبط بالعبادة والتقرب من الله، لكن ما نلاحظه يختلف عن هذا تماما، فالتوراة التي أبرزت قدسية المكان من منظور ديني، استفادت من الطاقات الكامنة في هذا النوع من الأمكنة، وحولتها لتحقيق أشواق سياسية دنيوية، لا ارتباط لها بالمجال الحقيقي لمصطلح المكان المقدس، ويمكن اكتشاف الكيفية التي يتم من خلالها تنشيط الذاكرة الجمعية، وتحريك المخيال اليهودي الذي يتلقى النص التوراتي، من خلال استحضار رموز الزمن التي تظهر بشكل:ملحمي، أسطوري، ميثولوجي، ومقدس أيضا، وهي غاية الديانة في جانبها الحياتي".[1] عالجت التوراة المكان المقدس بشكل كبير، فله من الأهمية ما للدين كذلك، فالدين يقوم على ثلاث أسس رئيسية هي (الرب اليهودي والشعب المختار والأرض المختارة الموعودة)، وحسب (نبوءة حزقيال) [2] فإن النبوءات الأخرى، وكذلك أسفار التوراة، تعزف على أوتار المكان المقدس (فجبل صهيون) الذي يعتقد أنه قامت فوقه مدينة (داوود) الواردة في التوراة حيث نقرأ في نبوءة إرميا (في تلك الأيام وفي ذلك الزمان يقول الرب يأتو بنو إسرائيل هم وبنو يهودا معا وهم يسيرون ويبكون بكاء ويلتمسون الرب الهمم، يسألون عن الطريق إلى صهيون وعليها يقبلون بوجوههم هلمو انضموا إلى الرب بعهد أبدي لا ينسى).[3]

---

1. يوسف يوسف. *"المكان المقدس والتوراة هندسة الفراغ والسياق الدلالي*، " صامد الاقتصادي، عدد 142 (2005): 162

2. أنظر. سفر حزقيال. ***قاموس الكتاب المقدس*** .دائرة المعارف الكتابية المسيحية. نسخة إلكترونية

3. أنظر. سفر نبوة إرميا***قاموس الكتاب المقدس***، دائرة المعارف الكتابية المسيحية، نسخة إلكترونية http://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-002-Holy-Arabic-Bible-Dictionary/01_A/A_212_2.html

يقص الأجداد الصهاينة الحكايات المختلقة للصغار، فتظهر كأنها الواقع الذي مر على هؤلاء الأجداد فتجعل قلوب سامعيهم تهفو لهذه الحكايات وتدفعهم للتمسك بحق مغلوط، مع ما يسمونه الماضي الذي يجب الإقتداء به والدفاع عنه، فهو المخيال اليهودي الذي يربطهم بما يعتقدونه مقدس، فمن بين شعارات عديدة كتبها أجدادهم وقادتهم كهرتزل في يومياته حينما كتب" إن الشعار الذي يجب أن نرفعه هو فلسطين داوود وسليمان"[1]، هنا يبدو الدافع الديني واضحا في تحديد المكان وكذلك الفعل السلوكي الذي على اليهود أن يقوموا به، إن المنزلة الدينية للأرض- المكان عند اليهود تكاد تصل إلى مستوى الفرائض والأركان (واجب على كل يهودي أن يعيش في أرض إسرائيل، وهذا الواجب يعلو على أي التزام اخر) و(أرض إسرائيل طاهرة، لا بد من دفن المتقين من بني إسرائيل فيها، وإن لم يتيسر ذلك يوضع مع الكفن شيئ من ترابها).[2]

تعاملت المخيلة اليهودية مع المكان المقدس حسب ما رسم وصور لها كتبة التوراة ذلك، وهي نفس الطريقة التي يستخدمها حاليا السياسيون في الإعتماد على الحاخامات الذين يصدرون الفتاوى الدينية بهدف نهب وسلب أكبر عدد من أراضي مدينة القدس، واعتبار الأمكنة تاريخية يهودية ذكرت في التوراة،وهذه الفضاءات هي ذات البنية العميقة التي يحتمي بها اليهود في سياستهم وسيطرتهم على المكان، وليس بعيد عن ذلك قول إسحاق رابين حينما كان رئيس أركان حرب الجيش الإسرائيلي (كان صبرنا قصيرا..كان يجب

---

[1]. أنظر. هرتزل. ***يوميات هرتزل***: ترجمة: هلدا شعبان صايغ، مركز الأبحاث المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط2، 1973

[2]. أنظر. عبد المعبود. د مصطفى. ***ترجمة وتقديم التلمود (المشنا)***، مكتبة النافذة، 2007، نسخة إلكترونية إسترجعت في 5-4-2013

أن لا نضيع الفرصة التاريخية ، كنا كلما اقتربنا من حائط المبكى ازداد الإنفعال ، حائط المبكى الذي يميز إسرائيل، لقد كنت دوما أحلم بأن أكون شريكا ليس في تحقيق قيام إسرائيل، وإنما في العودة للقدس، وإعادة أرض حائط المبكى إلى السيطرة اليهودية، والان حينما تحقق هذا الحلم تعجبت كيف أصبح هذا ملك يدي، وشعرت بأنني لن أصل لمثل هذا السمو طيلة حياتي).[1]

فلسطين في النص التوراتي هي الأرض الموعودة التي استقطبت اليهود، ففيها الهيكل وجبل صهيون، وهي أمكنة داخل النص، بالنظر إلى قدرة السارد على تحويلها من الحالة الذهنية المجردة،الواقعية، وهي خارج النص لأن العلاقة بها نفعية وليست دينية روحانية، كما هو متوقع من علاقة الإنسان بالأمكنة التي يبنيها عادة من أجل العبادة، وهي خارج النص الأصلي الذي نفترض أنه ديني حقيقي، وليس على غرار التوراة المنحولة لأنها خارج التاريخ الحقيقي الذي قام كتبة التوراة بتزويره، فالمكان من خلال توظيفه في النص التوراتي يؤدي عملا بالغ الأهمية، فهو يفتح الذهن اليهودي على عوالم مختلفة بحيث يتماهى الإثنان مع بعضهما بما يفضي إلى التاريخية حتى وإن كانت من النوع المختلق بحسب تعبير وايتلام في كتابه (اختلاق إسرائيل القديمة).[2]

ويبلغ المكان منزلة عظيمة عند اليهودي الذي يعتبر المكان ملكية خالصة له، فالتوراه تربط الأرض المقدسة بالشعب المقدس وهي تسمى الأرض الموعودة "أرض الرب" كما

---

[1]. أنظر. المسيري، عبد الوهاب. ***نهاية التاريخ: دراسة في بنية الفكر الصهيوني***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979

[2]. أنظر. وايتلام، كيث. ***اختلاق إسرائيل القديمة:ترجمة سحر الهنيدي***، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1994.

ورد في سفر يشوع(3\9)،[1] كما تسميها الأرض المختارة التي اختارها الــرب لســكناه. (إصحاح زكريا 10\2)،[2] فالتوراة تدفع اليهود للتمسك بهذا المكان المختار من عند الرب لأن التفريط فيه يعني التفريط في الدين والتشريع ومسكن الرب وهي "اورشليم" القدس.

وكما أن المدينة (اورشليم) هي المكان المقدس فهي أيضا الواقع والرمز المقدســان فــي التوراه، من ذلك نجد أسسا رمزية من النصوص والوثائق التي تربط بين الواقع والرمــز في الحديث عن "اورشليم"، فحينما أطلق اشعيا النبي صرخته قائلا قبل 2200عام (كيــف صارت المدينة الأمينة زانية؟ قد كانت مملوءة إنصافا وفيها كان مبيت العدل، أمــا الآن فإن فيها قتلة) (21:1) من هذا الكلام نستنتج أن للقدس هوية ورمزية لم يســتطع اشــعيا النبي أن يتوجه إلى سامعيه بصورة أخرى دون أن يذكر اسم اورشليم. لقد افترض فعــلا أن سامعيه يعرفون ماذا قصد حينما قال"المدينة الأمينة"، وفي مثال اخر يصف فيه النبــي العقاب الذي أنزل على اورشليم ليطهرها من الخبث فيقول" بعد ذلك تدعين مدينة العــدل القرية الأمينة، تفتدي صهيون بالإنصاف والتائبون منها بالعدل" (1:27-28) فهنا يمكن الإفتراض بأن جذور المواساه هذه تعود إلى الظروف التي كانت سائدة ابان حكم الملــك حزقيا ، إلا أن الحقيقة التي لا جدال فيها هي أنه في نظر النبي ســواء أطلــق عبــارات

---

[1]. أنظر. ***الكتاب المقدس***، سفر يشوع (3\9) نسخة إلكترونية.

[2]. أنظر. ***الكتاب المقدس***، إصحاح زكريا 10/2 نسخة إلكترونية
http://st-takla.org/pub_oldtest/Arabic-Old-Testament-Books/43-Zechariah/Sefr-Zakaria-Chapter-02.html

التأنيب أو المساواة فإن "اورشليم" كانت رمزا وليست مدينة أو عاصمة فحسب.[1] وهذا بالتحديد ما بحثت وتبحث عنه الدراسة في الأفلام السينمائية الإسرائيلية والفلسطينية في الفصل السابق، فالرمز هو من أهم الدلائل السيميائية في النص والصورة.

ولم تصبح اورشليم مدينة إسرائيلية حتى أيام داوود، وحيث أن مبايعته بالمُلك قد جاءت من قبل الأسباط الجنوبية والشمالية، فقد كان احتلال اورشليم أمرا حيويا ليفتح أمامه طرق الإتصالات. فهذه المنطقة هي منطقة مثالية لتكون فيها عاصمة ليست شمالية ولا جنوبية، لقد أخذ داوود هذه المدينة اليبوسية كما هي عليه، فلم يتم ضم المدينة إلى أراضي سبط معين، والهيكل الذي قام سليمان ببنائه، لم يكن "هيكل مِلك" أي هيكلا يملكه الملك، لقد كانت اورشليم تعبيرا عن الوحدة، وأقوى تعبير عن هذه الوحدة هي أن اسم اورشليم الذي أصبح مع مرور الزمن تعبيرا له ، ليس اسما جاء من الأساطير إنما نبع من تاريخها الملموس، أيام داوود وسليمان، وهي مدينة "اورسالم " أيام العرب اليبوسيين والكنعانيين.[2]

وفي مصادر أخرى من زمن ال "تنائيم"[3] وفي أيام الهيكل الثاني نجد أن "اورشليم" المدينة التي يؤمها الحجاج من جميع أطراف البلاد، ففي ذاك الزمن نجد أنظمة تتعلق بأورشليم ، بعض تلك الأنظمة جاءت للمحافظة على البيئة حيث نقرأ" لا تقام فيها المشاحر" بسبب الدخان وحظر اخر يقضي ب " ألا تقام فيها الحدائق والبساتين، ما عدا حدائق الورود التي

---

[1]. أ.أ اورباخ، تحريرامنون كوهين، ***القدس دراسات في تاريخ المدينة***. ياد يتسحاق بن تسفي، القدس ، 1990، ص278

[2]. أ.أ اورباخ، تحريرامنون كوهين، ***المرجع نفسه***، 278

[3]. **ال " تنائيم" هم الأحبار والعلماء اليهود من عصر الهيكل الثاني وحتى القرن الثالث للميلاد، إليهم تعزى"التوراة الشفهية" على مختلف أقسامها**

كانت منذ زمن الأنبياء الأوائل" وفي مصدر اخر (مشنا، بابا قما، 72:82) ان مرد هــذا النظام هو لأسباب تتعلق بالبيئة "بسبب الرائحة الكريهة" (لبعض النباتات والأسمدة) غيــر أن هذا يوصلنا إلى الطابع الرمزي لاورشليم. ويفسر هذا الحظر على أنه نتيجة لحسابات مفادها أن غرسا إضافيا داخل المدينة سيؤدي إلى تضــييق المنطقــة المعــدة لمســاكن المواطنين، وتلك التي أعدت لايواء الحجاج القادمين لإحياء المدينة فيها، ولنفس الســبب فقد قرر رجال الدين أنه يجب عدم طلب بدل لقاء ايجار البيوت والفرش للحجاج، وقد جاء أيضا تفسير اخر يقضي بأن بيوت اورشليم "هي لجميع أبناء إسرائيل" وجذور هذا التفسير تعود إلى أهمية التاريخ الملوس للقدس، والحظر المفروض على الحصول على بدل ايجار من القادمين للمدينة لفترة قصيرة هو جزء لا يتجزأ من واقع المدينة، فكان له تأثير على تحويل كلمة اورشليم إلى رمز للمساواة والمحبة والأخوة ، وهذا ما شعر به الحجاج، فقد جاء في سفر المزامير 122: "قد وقفت أقدامنا في أبوابك يا اورشليم المبنية كمدينة ملتئمة ذات اتحاد" وهاذا يتفق مع تفسير المدراش "مدينة تجعل كل أبناء إسرائيل أصدقاء" ففكرة اورشليم الرمز كانت شائعة بعد خراب الهيكل،وقد بقيت المدينة رمزا للوحدة في جميــع نواحي الحياة اليومية لليهود في صلواتهم وأفراحهم وأتراحهم.[1]

---

[1]. أنظر. عبد المعبود. د. مصطفى. ***ترجمة وتقديم التلمود (المشــنا)***، مكتبة النافذة، 2007، نســخة إلكترونيــة إسترجعت في 5-4-2013 .

واذا ما أردنا أن نعرف الرمزوالواقع حسب ما يطلق عليه المتصوفون اليهود فهو حسب غرشوم شلوم[1] وهو المؤسس المعاصر لبحث التصوف اليهودي، فإن الواقع بدون تـــوتر يبقى بمثابة مادة بكماء غير ذات شكل محدد لا يمكننا أن نجد تعبيرا لها في لغة الرموز، فالرمز يجب أن يفهم مباشرة فهو يقوم بمهمته حينما ينقل إلى المتمعن عالما كاملا متكاملا أو تقاليد متكاملة، ونجد كذلك تعريف الواقع كما وصفه الأديب الفرنسي الكبير مارســـيل بروست فهو أي الواقع غير قائم البته بالنسبة لنا ما دام لم يتبلور من جديد في أنفســـنا، فإننا نمتلك علما أو معرفة حقيقية فقط بالأشياء التي نضطر إلى خلقها من جديد بواســـطة التفكير، تلك الأمور التي تخفى عن ذهننا في الحياة اليومية، وحسب ذلك فإن القدس كانت وما زالت واقعا ورمزا على حد سواء.[2] وهي البنية العميقـــة فـــي المخيـــال الجمـــاعي الإسرائيلي والفلسطيني، فكل يستند على أحقيته في التاريخ، في الأرض المكان، والهوية. والصراع الحالي هو إثبات لهوية المكان بإستخدام أهم الأدوات في تكوين ثقافة المجتمع، عبر السينما التي تنقل الدلالات الأيقونية والخطابية بما تحمله من لغة بصرية، سمعية تشع بالعلامات والتأويلات، وهذا ما سنلحظه حينما نتحدث عن الأفلام الإسرائيلية لاحقا.

---

[1]. يعتبر المؤسس المعاصر لبحث التصوف اليهودي وأحد كبار المؤرخين وباحثي تاريخ الأديان في عصرنا هذا، ولد في برلين 1897 وتوفي بالقدس عام 1982. شغل منصب أستاذ التصوف اليهودي في الجامعـــة العبريـــة بالقدس من عام 1933-1965.

[2]. أ.أ اورباخ، تحريرامنون كوهين، ***القدس دراسات في تاريخ المدينة***. ياد يتسحاق بن تسفي، القدس ، 1990، ص-279

3.5 مدخل إلى السينما الصهيونية والايديشية

ظهرت السينما في بداياتها بأميركا مهنة من لا مهنة له، فلا يرتادها سوى المنبـــوذين ولا يمتهنها سوى الهامشيين مهنة مشينة لا يليق بالمحترمين امتهانها، وكانت في الوقت نفسه مصنع الوهم ومخزن الحلم، فمثلت ازدواجية المرغوب\المرفوض، فأصبحت تمثل مهنـــة المحتَقر على مستوى الواقع والمرغوب فيه على مستوى الحلم، وأصبحت المجال الـــذي يتحول فيه المنبوذ إلى بطل ورجل أعمال ناجح. لذا فليس من الغريب أن يتجه عدد كبير من المنبوذين وفي مقدمتهم اليهود المهاجرين إلى هذه الصناعة فهم لا يمتلكون المال ولا المستوى التعليمي المرتفع ولا يملكون المهن ولا يتقنون الإنجليزية لكنهم أجادوا المحاكاه في الأفلام، فكانوا عنصرا مناسبا للسينما الصامته، وتحولو إلى جماعة وظيفيـــة وفـــرت لنفسها وظيفة من خلال ارتياد عالم جديد.

فمنذ الأعوام الأولى للسينما في اميركا لعبت الجماعات اليهودية دورا أساسيا في تطورها وصناتها فأسسوا دور العرض الرخيصة المسماه "النيكلوديون" نســبة إلـــى (النيكـــل، أو النكلة)، فمن أشهر أعضاء الجماعة اليهودية في مجال صناعة السينما في تلك الفترة وليام فوخس الذي تحول اسمه إلى "فوكس" وهو مؤسس شركة "فوكس" للقرن العشـــرين عـــام 1915.

ومن أهم العائلات اليهودية الرائدة في صناعة السينما عائلة وارنرالمكونة من أربعة أشقاء بولنديي الأصل.

وحققت السينما الأمريكية على يد الرواد الأوائل نجاحا كبيرا وأثبتت القدرة على تحقيــق الربح والإستمرار، وشهدت السينما تحولين حاسمين، الأول هو دخــول الصــوت عــام 1927 والثاني هو تنظيم صناعة السينما اقتصاديا وإداريا والذي أذن بتحولها من صناعة وليدة إلى صناعة ضخمة خصوصا إبان الأزمة الإقتصادية الكبرى، وتساقط الرواد الكبار الأوائل، فتقاعد ماير عام 1936، وليميل عام 1935 وفوكس فــي بدايــة الثلاثينيــات، وتحول اخرون كبالابان ولاسكي إلى وظيفة المنتج المنفذ، والتي تعني بالنسبة للمهاجرين من أعضاء الجماعات اليهودية دخول مجال الطبقة الوسطى العليا ذات الدخل الثابت، فلم تعد مهنة المنبوذين والباحثين عن المغامرة التي تنتهي عادة بالثراء أو الإفلاس. وكان أهم نجوم هذه الوظيفة إرفين ثالبرج ودور شاري والإخوة سلزينك أبنــاء لــويس ســلزينك، فاشتهر أصغرهم (ديفيد) بانه من أعظم المنتجين المنفذين في تاريخ السينما الأمريكيــة، فأنتج "ذهب مع الريح" أنجح فيلم في تاريخ السينما الأمريكية، إلا أن هذه العائلــة فقــدت ثروتها أثناء الأزمة الإقتصادية الكبرى، وظهرت عائلة وارنر التي أسس أفرادها بــنكهم الخاص وتحولت إلى شركة متعددة الجنسيات عابرة للقارات هي وارنر للإتصالات.[1]

وفي العودة إلى عبارة " السينما اليهودية" فنستطيع وصفها بالأفلام التي صنعت أو تصنع بواسطة أعضاء الجماعات اليهودية في أي مكان أو زمان. وتروج الصهيونية لهذه العبارة بدلا من عبارة "السينما الصهيوينة" على أساس أن اليهودية قومية وليســت ديانــة فقــط، بالتالي فهناك ما يجمع بين كل فيلم صنعه أو يصنعه كل يهودي، والسينما اليهودية هــي

[1]. المسيري، عبد الوهاب. ***موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية***، القاهرة، دار الشروق، 1999، ط1، ص 262-265

عبارة ليست لها قيمة تفسيرية أو تصنيفية كبرى فهي مثل " التجارة اليهودية" أو " العبقرية اليهودية".

ويرى البعض ان اليهود سيطروا على السينما في الولايات المتحـدة لكـي يروجـوا ل" الدعاية الصهيونية". لكن كثرة أعضاء الجماعات اليهودية في السـينما والمسـرح فـي الولايات المتحدة، ليس ضمن أي مخطط يهودي أو صهيوني، وإنما يرجع إلى هجرة يهود اليديشية إلى الولايات المتحدة بعد عام 1881، فاليهود شأنهم شـان المهـاجرين كافـة، ينجذبون إلى قطاعات إقتصادية لا تحتاج إلى التعليم أو المال الكثير.

والسينما التي نستطيع أن نطلق عليها "السينما اليهودية" إن كان ثمة سينما يهودية، هـي السينما الناطقة باليديشية وهي لا تعبر عن ثقافة اليهود بشكل عام وإنما تعبر عن ثقافـة يهود شرق اوروبا- اليهود المتدينون وما يمكن تسميته ب " القومية اليديشية" فقد بدأت في اواخر السينما الصامته، ومع بداية ظهور الأفلام الناطقة عام 1927 بدأ عصر ازدهـار الأفلام اليديشية التي وصلت في النصف الثاني من الثلاثينيات إلـى 100 فـيلم ناطقـة باليديشية معظمها أمريكي.

وانخفض عدد الأفلام اليديشية في الأربعينيات والخمسينات والستينات مع تآكـل الثقافـة واللغة اليديشيتين، وخاصة بعد سعي الحركة الصهيونية إلى إحياء اللغة العبرية ومقاومة اللغة اليديشية التي كانت معظم أفلامها هي أفلام يديشية يهودية وأيضا صهيونية.

وقد شهدت هوليود في عصر السينما الصامتة، إنتاج العديد من أفلام قصص العهد القديم، منها "يهوديت من بتوليا" إخراج دافيد وارك جريفث عـام 1913، و"الوصـايا العشـر"

إخراج سيسل دي ميل عام 1923، وهذه الأفلام من انتاج شركات يملكها يهود كما أن مخرجيها يهود ودوافعهم الأولى كانت تجارية وليست دينية أو دعائية، لكن هذه الدوافع التجارية لم تبق كذلك خاصة بعد تدفق هذه الأفلام في فترة الخمسينات والستينات ابان الصراع العربي الإسرائيلي، والفلسطيني الإسرائيلي.

ومن الممكن ان تكون الأفلام التي تنتج من قبل اليهود وذات المضمون اليهودي ليست بالضرورة يهودية، وإنما هي أفلام أمريكية يهودية مثل أفلام وودي ألين، فالشخصيات اليهودية في هذه الأفلام هي شخصيات أمريكية يهودية، تعاني من أزمات المجتمع العلماني كأي إنسان.

مع كل ذلك فهناك أفلام تروج للأفكار الصهيوينة سواء صنعت بواسطة يهود أو غير يهود، قبل أو بعد إنشاء "دولة إسرائيل" وهذه هي "السينما الصهيونية"[1]

والفيلم الصهيوني برأي الباحث عز الدين المناصرة هو فيلم يحمل أفكارا صهيونية بغض النظر عن نسبة كمية هذه الأفكار قياسا على الأفكار الأخرى العادية في الفيلم، وبغض النظر عن الجهة المنتجة للفيلم، أو جنسية المخرج أو مكان الإنتاج.[2]

وتنقسم السينما الصهيونية إلى مرحلة ما قبل 1948 وتضم الأفلام الصهيونية التي تم إنتاجها في الولايات المتحدة وأوروبا، وأهمها الفيلم الصهيوني الذي أنتج في الولايات المتحدة في الثلاثينيات وهو" آل روتشيلد" من إخراج ألفريد وركر عام 1934 عن تاريخ

---

[1]. المسيري، عبد الوهاب. مرجع سابق، ص265 .

[2]. المناصرة، عز الدين، السينما الإسرائيلية في القرن العشرين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، ص14-15.

هذه العائلة اليهودية الشهيرة ودورها في تنمية الوجود(الصهيوني) في فلسطين ودعم الحركة الصهيونية.

أما القسم الثاني فيضم الأفلام التي تم إنتاجها وتصويرها في أرض فلسطين، ويعتبر جاكوب–يعقوب بن دوف، وهو يهودي روسي هاجر من روسيا بعد ثورة 1905، أبا للسينما الصهيونية، فقد أخرج فيلم "حياة اليهود في أرض الميعاد" عام 1912 عن يهود فلسطين بموافقة الحكم العثماني، ثم تعاون مع باروخ اغادتي الذي يعتبر من أعمدة الثقافة الإسرائيلية لإنتاج أفلام وثائقية لدعم بناء دولة إسرائيل وهي" تحرير يهودا 1918"، "تحرير أرض إسرائيل 1919"، و"عودة صهيون 1920"، وفي عام 1923 أخرج بن دوف فيلم " الفيلق اليهودي" وهو من الأفلام الصهيونية الأولى التي صورت على أرض فلسطين.[1] والفيلق اليهودي مصطلح اطلق على التشكيلات المكونة من المتطوعين اليهود الذين حاربوا في صفوف الجيش البريطاني في الحرب العالمية الأولى، فكان هدف فيلم بن دوف هو التأكيد على القوة العسكرية اليهودية في فلسطين.

وفي عام 1917 صدر وعد بلفور الذي يعد الحركة الصهيونية بوطن قومي لليهود في فلسطين، وفي نفس هذا العام أنتج فيلم "إبن الأرض" الذي يعتبر بداية مرحلة جديدة في السينما اليهودية المتأثرة بالفكر الصهيوني، ويروي هذا الفيلم "كفاح" الشباب اليهودي"ضد" الإستعمار البريطاني وضد ما أسموه "بالإستعمار العربي" لفلسطين، وينتهي الشريط بمشهد يمثل موت بعض الشباب اليهود برصاص العرب، لكن هؤلاء الشباب اليهود

[1]. المسيري، عبد الوهاب. مرجع سابق، ص265.

يسقطون رافعين أيديهم قائلين "نحن أبناء هذه الأرض، إنها أرضنا وسنواجه أعـــداءنا".[1]

كما أخرج باروخ أجراتي فيلم "هذه أرضك" عام 1932 وهو أول فيلم ينطق بالعبرية في تاريخ السينما.

وفي عام 1947، تم تصوير ثلاثة أفلام صهيونية في فلسطين، هي " الأرض" ل هملـــر أداماه، عن شاب يهودي أنقذ من معسكرات الإنقاذ النازية ولم يتمكن من استعادة توازنـــه إلا في فلسطين، و"بيت ابي" ل هربرت كلين عن صبي أنقذ مـــن معســـكرات الإعتقـــال النازية ويبحث عن أبيه في فلسطين، و"الوعد الكبير" إخراج جوزيف لبيتز.

ومن الأفلام الاوروبية الصهيونية، الفيلم الفرنسي "حائط القدس" إخراج فرانسوا رايشنباخ عام 1969.[2]

4.5 السينما الإسرائيلية:

لا بد لنا في بداية حديثنا عن السينما الإسرائيلية وكما تم تعريفها في السابق لا بـــد مـــن تعريف الفيلم الإسرائيلي وكما يعرفه عز الدين المناصرة فهو الفيلم الذي ينتج ويخرج في إسرائيل أو يكون مخرجه إسرائيليا، والحالة الأساسية للفـــيلم اليهـــودي أنـــه صـــهيوني والإستثناءات قليلة جدا فالقياس يتم على الحالة الأساسية وليس الإســـتثناء. أمـــا الســـينما اليهودية فتكاد تتلاشى إن لم نقل أنه أصبح لا وجود لفيلم يهودي خالص (فيلم ديني) وكما أوردت في السابق أنه ليس وراء كل فيلم اوروبي "مؤامرة صهيونية" ففي الواقع أن اليهود

---

[1]. المناصرة، مرجع سابق، ص23.

[2]. المسيري، نفس المرجع.

هم مؤسسو السينما الأمريكية وممولوها، لكنهم كانوا جــزءا مــن الواقــع الأمريكـــي، واستخدموا فيما بعد أموالهم ونفوذهم لدعم الفكرة الصهيونية في السينما.

والحالة الأساسية للأفلام الإسرائيلية أنها أفلام صهيونية الفكر [1] لكن الإستثناءات موجودة في الأفلام فهناك الأفلام الاوروبية التي تعاطفت مع مأساة اليهود ومعانــاتهم فـــي ظــل النازية الهتلرية وإن كانت هذه الأفلام بالغت في بعض الأحيان بذكر القصص والتهويل. ومع هذا فهذه الأفلام وظفت لصالح الحركة الصهيونية وتوظف حاليا لصالح إسرائيل.[2]

وتذهب السينما الإسرائيلية الجديدة –سينما التسعينات–بعيدا حينما تنتقد وبأشكال مختلفــة الرؤيا الصهيونية التي استحوذت على الأفلام السينمائية الإسرائيلية المبكرة، والمجــال أو الحيز الذي تحققت فيه هذه الرؤيا، والهوية القومية التي بنتها. في تلك السينما المبكرة كان الحيز المُصور عبريا بكامل مساحته، الرجل العبري الذي استحوذ عليه بحركاته ونظراته أفرغه واستبعد منه الغرباء والآخرين، أما اليهودي المنفوي أو النــاجي مــن المحرقــة النازية، والعربي والمرأة، فقد ظهروا في الأفلام كشخصيات ثانوية فقط، شخصيات ظل، كُرِّست لتعريف وتفخيم الهوية العبرية الرجولية.

السينما الإسرائيلية في أحسن أحوالها، لا تستبدل المجال والهوية الإسرائيلية في الأفــلام الأولى بمجال وهوية اخرين مختلفين، كما أنها لا ترفض الرؤيا الصهيونية بمجملها، وإنما تخلق تطابقا ومزجا بين الهويات والمجالات المختلفة، بين المجال الصهيوني والرجوليــة

[1]. مرجع سابق، المناصرة، عز الدين: السينما الإسرائيلية في القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ط 1999، ص15

[2]. المناصرة، مرجع سابق، ص14.

العبرية التي طغت في أفلام السينما المبكرة، والمجال اليهودي المنفوي الذي اعتبر مجالا نسويا، بين الرجولي والنسوي بصورة عامة، بين إسرائيل وفضاءات العالم والمنفى.

عملية مزج أو خلط هذه المجالات استندت إلى التطابق الذي أقيم في الأفلام بين الرؤيا الصهيونية والواقع الإسرائيلي، وبين الرؤيا –الدراما– الخيالية, والحال فإن أزمة الهوية الإسرائيلية ومحاولة إعادة صياغتها من جديد وربطها بالهويات التي أُخمدت من قبل هذه الهوية الإسرائيلية ذاتها (ومن ضمن ذلك هوية اليهودي المنفوي والمرأة العربي أو الشرقي)، تتجسد في هذه السينما من خلال عمليات دمج ومقاربات للمجالات والنواحي المشكلة فيها.[1]

وقد جرى الفصل التام في أفلام السينما الصهيونية الأولى بين مجال المنفى والمجال المحلي لأرض إسرائيل، وفيما استبعد المنفى كليا، كان من المفروض بالمهجر الجديد أن يكتسب في أرض إسرائيل سمات جديدة يتم تشكيلها ارتباطا بالمجال الجديد، ففي قسم كبير من الأفلام التي أُنتجت في فترة الأربعينيات والخمسينيات، كانت الكارثة (المحرقة النازية) عبارة عن خلاصة تلقائية لواقع المنفى، وكان من المفروض بالبطل الناجي من المحرقة الذي قدم إلى البلاد أن ينفض عن نفسه هذا الواقع بما ينطوي عليه من ذكريات أليمة، حتى يتمكن من ايجاد موطئ ومستقر له في المجال المحلي في أرض إسرائيل ، ليتحول إلى إسرائيلي عبري من أبناء البلاد.

---

[1]. غيرتس، نوريت، ***السينما الإسرائيلية بين الحلم والوهم***. قضايا إسرائيلية، المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية– مدار، ع8، 2002، ص94.

في أفلام مثل" بيت أبي" و"كرياه نأمنا(المدينة الموالية)" و "أدما (الأرض)" أو "دمعة المواساة الكبرى"، يرفض الناجون الذين وصلوا إلى البلاد التأقلم فيها، فهم يحملون معهم ذكريات البيت والأسرة أو هول المعسكرات، ويظهرون الخصال "اليهودية" السلبية، الأنوثة والكسل والجبن، ولا يتيح لهم سوى اندماجهم في البلاد بمساعدة المجتمع والبيئة ومن خلال التعرف على جمال طبيعتها، تغيير خصالهم واطباعهم والتحول إلى ناس فاعلين مقاتلين أو عمالا، من أبناء البلد بكل معنى الكلمة، هذه الأفلام تمثل ثقافة سعت إلى إخماد الذكريات الخاصة للناجين من المحرقة،إلى طي صفحة ماضيهم وتمكينهم من التأقلم والذوبان في الثقافة العبرية الجديدة.

وفي فترة التسعينات أخذت جزء من أفلام السينما الإسرائيلية يستخدم لغة ما بعد الحداثة بغية تحطيم جهات ولغات ومجالات وتكتلات، ومن ضمن ذلك الهوية القومية وإجماعات السينما الإسرائيلية السابقة. فيلم "الحب الأخير" ل "لورا أدلر" 1990 يدور حول فرقة ممثلي مسرح الايديش، وحياة لورا أدلر مرضها ووفاتها بمرض السرطان، الفيلم ليس من طراز أفلام ما بعد الحداثة، لكنه ياخذ من هذا الطراز عدة عناصر، ومن بينها تشويش الفوارق بين عوالم تصور بانها مناقضة لبعضها البعض، كالواقع والمسرح، هناك وهنا ، الإسرائيلي واليهودي، الذكري والأنثوي، ولا يتناول الفيلم بشكل صريح الأيديولوجية الصهيونية، لكن الخلط الذي ظهر في المساحات التي يتحرك فيها كان خلطا في الهويات المُشكلة ويضمن ذلك الهوية الصهيونية واليهودية المنفوية.

ولتسلسل الزمني لتاريخ الأفلام السينمائية "الإسرائيلية" التي أنتجت فـــي فلســـطين فإننـــا نستطيع تحديد التالي:

بدايات تاريخ السينما على أرض فلسطين هي نفسها سواء نســـبها المؤرخـــون اليهـــود للسينما الفلسطينية أو الإسرائيلية حيث تورد ايللا شوحت في كتابها السينما الإسرائيليية أن عام 1886 زار الأخوان لوميير القدس لتصوير و عرض أفـــلام قصـــيرة لا تتعـــدى الدقيقة، حيث تم تصوير محطة القطارات في القدس سمي الفيلم (مغادرة القدس). وفـــي العام 1900 وصل إلى فلسطين من ايطاليا "زربتوره "متنقلا على حمار حاملا معه اله عرض وكاميرا، حضوره لقي ترحيب الجمهور، وخلال هذه الزيارة التقى اليعزر بـــن يهود وهو أديب و صحفي يهودي صهيوني عرف بجمع اللغة العبرية الحديثة، بن يهودا غير اسم السينماتوغراف وهي عبارة عن الة تصور و تعرض و تحمض الافلام الى رؤيا الحركة .

عام 1902 بدأت مرحلة جديدة في تاريخ السينما حيث وصل عدد من المصورين الـــذين عملوا مع توماس اديسون لتصوير الأراضي المقدسة وعرض الأفلام في الولايات المتحدة للجمهور الامريكي، الفيلم الذي تـــم تصـــويره ســـمي (*the Jewish dancing in Jerusalem*) الرقص في القدس، الكاميرا في هذا الفيلم كانت ثابتة، باتريسيا ارنـــيس وصفت الفيلم بالمهم .[1] وتم تصوير فيلم أطول تراوحت مدته بين 15-20 دقيقة تنـــاول مجموعة من الحجاج الألمان اللذين أرادوا السير على خطى السيد المسيح، وبين الأعوام

---

[1]. (كاتبة ومؤرخة أفلام أمريكية في العام 1905).

1908- 1910 بدأ عرض الافلام بشكل متواصل بالرغم من انه لم يكن هناك شـــركات للإنتاج والتوزيع، أصحاب صالات العرض كانوا هم من يختار الأفلام .[1]

من العام 1910 وحتى نهاية الحرب العالمية الاولى بدأ فن السينما يأخذ الشكل المطلوب أي بدء في التوسع والإنتشار، ظهرفيلمان مهمان في هذه الحقبة اعتبر أول إنتاج سينمائي في البلاد الأول سمي (أول فيلم في فلسطين) 1911 اخراج موري روزينبرغ، ومـــوري روزينبرغ يهودي صهيوني من أصول إنجليزية ويعتبر فيلمه بداية حقبة سينمائية للغرباء اللذين أرادوا صناعة افلام عن فلسطين، الفيلم الثاني عام 1912 الفيلم يعرف حاليـــا ب الفيلم الضائع لعكيفا فايس .

((The Lost Film of Akiva Weiss)) عكيفا فايس رجل ثري من أصول بولنديـــة من مؤسسي حي البيت الذي منه تطورت مدينة تل ابيب، كان من مـــوزعي كـــاميرات open ed الفرنسية – ليس واضحا ما الذي حصل للفيلم، وقد أسس فايس أول مختبر لتحميض ومونتاج الأفلام في (حي البيت) وفي نفس الحي تم افتتاح أول صـــالة ســـينما وسميت بصالة (الجنة) Paradise التي تم إغلاقها خلال سنوات الستينات .[2]

وفي عام 1923 تم تصوير فيلم *(Palestine Awaking)* الذي يعتبر أول فيلم مصـــور بدعم من منظمة يهودية هي (*Jewish Nation Fund*) كما يعتبر أول فيلم عبري حيث أن الممثلين إسرائيلين والحوار باللغة العبرية وهنا تتضارب المعلومة مـــع مـــا ذكرتـــه

---

[1]. Israeli Cinema: East/West and the politics of representation,Ella Shohat,1989

[2]. Zanger,Anat. *Place Memory In Contemporary Israeli Cinema*.cpi group.uk ltd. Corydon cro 4yy.2012

الدراسة سابقا في السينما الصهيونية بالرجوع لكتاب المسيري بأن أول فيلم ينطق بالعبرية في تاريخ السينما هو فيلم"هذه أرضك" للمخرج باروخ أجراتي عام 1932، على أي حال أغلب هذه الأفلام مؤرخة في أرشيف السينما حسب سنة إنتاجها لكن العديد من هذه الأفلام تم فقدها خلال سنوات الحرب 1948 و 1956 حين تم القاء كميات هائلة منهـا فـي البحر دون أن يتم التأكد من المواد الموجودة فيها .

عام 1954 بدأ تصوير أول فيلم روائي بعنوان (التلة 24 لا تجاوب) Hill 24 doesn't Answer أخرج الفيلم ثيودور ديكسون و عرض الفيلم في مهرجان كان للأفلام في العام 1955، وخلال الخمسينات أفتتح أول استوديو في هرتسيليا وسمي استوديو جيفاع.

وفي العام 1954 صادقت الكنيست الإسرائيلية على مشروع قرار بدعم السينما لأهميتها في الحياة الثقافية و الفنية الإسرائيلية[1]

وفي منتصف الستينات والسبعينات وجدت أفلام سميت ب" أفلام البوريكس" وهي نوع من الأفلام الإسرائيلية التي تبحث عن الهوية الوطنية والعرقية، ناقشت الواقـع الإسـرائيلي والحياة اليومية، الفقر والواقع المرير المتمثل في الصراع بين الشـرقيين (السـفاراديم) والغربيين (الاشكينازيم) و العنصرية المتبادلة بين الجانبين.

عام 1964 تم إنتاج فيلم (صلاح تشباتي) وهو أول فيلم بوريكس، وتعتبر بداية مرحلة أو حقبة من الحقبات المهمة في السينما الإسرائيلية، وتتقسم أفـلام البـوريكس إلـى أفـلام كوميدية تتناول قصة حب بين شاب وفتاة وأفلام بوريكس تتنـاول المشـاكل العائليـة

[1]. *Level zero in cinema*, TEL Aviv University .n.b Judd Ne'eman,Yehuda.

والإجتماعية التي يعاني منها المجتمع الإسرائيلي, أما (فيلم صلاح تشباتي) فهو مستوحى من جملة استعملها اليهود اليمنيون لدى هجرتهم من اليمن إلى دولة إسرائيل (متأسف انني جئت /I'm sorry for coming) و في العبرية (صليخا شباتي) فقد عنو بها أن بلادهم الأصلية أفضل بكثير من العيش في إسرائيل. مخرج الفيلم والكاتب هو افرايم كيشون وهو أول عمل سينمائي له، أما منتج الفيلم فهو مناحيم غولان . ومن الأعمال السينمائية الأخرى للمخرج فيلم (الشرطي أزولاي).

وأول من استعمل إسم (أفلام البوريكس) المخرج بوعز ديفيدسون فقد استوحى الإسم من أفلام السباغتي، ولديفيدسون العديد من أفلام البوريكس أخرجها في إسرائيل قبل أن ينتقل في بداية الثمانينات إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليصنع هو والمنتج مناحيم غولان أفلامهم فيها، حيث بدأو بصنع أفلام على نفس المنهج الذي اتبعوه في إسرائيل حينها لاقت أفلامهم ترحيب الجمهور الأمريكي، وقد سميت هذه الأفلام بالبوريكس بسبب شهرة الولايات المتحدة بـ(أفلام الويسترن) أفلام الغرب التي تناولت مغامرات رعاة البقر وحياتهم اليومية، بعدها اشتهرت (أفلام السباغتي ويسترن) وهي أفلام الغرب التي كانت تصور في ايطاليا واسبانيا وسميت بالسباغتي نسبة إلى المعكرونة الايطالية التي تشتهر بها ايطاليا .

أراد السينمائيون الإسرائيليون تمييز أفلامهم وخلق أسلوب سينمائي جديد يتناول أطر الحياة المختلفة بطريقة جديدة ونوعية فالسرد السينمائي لأفلام البوريكس الإجتماعية تدعو إلى نهاية سعيدة ولا تعرض حقيقة الصراع بين الشرقيين والغربيين من خلال المطالبة

بنسيانها، حتى أن الأفلام التي تحتوي على أطفال اليهود الشرقيين (الإسرائيليين المحليين)، تظهر أطفالهم متحضرين، متعلمين، ويتحدثون العبرية بطلاقة، وتوجد في العادة لديهم نزعة النقص التي وجدت عند عائلاتهم الذين كانوا يعانون من البدائية والجهل والشتات.

وحسب الكاتب (رامي كمشي) فإن الأفلام المعاصرة من البوريكس صنفت إلى قسمين بوريكس في عصر الحداثة وبوريكس ما بعد الحداثة. وحسب رأيه فإن البوريكس- في عصر الحداثة يعيد ويكرر الإستطراد ذاته الموجود في أفلام الستينات والسبعينات، من خلال اللجوء إلى تصوير المجتمع الشرقي وتحريضه ضد المجتمع الغربي (الأشكيناز)، فقط لعرض العقدة التي تمثل الإنقسام العرقي بينهم منذ القدم . وقد أخذت أفلام بوريكس- ما بعد الحداثة استراحة من الجدال ما بين اليهود الشرقيين واليهود الغربيين وأصبحت تصور الجدال الذي تمحور في النوع نفسه من اليهود اي صراع ما بين الاشكناز نفسهم او السفارديم نفسهم. ومن أفلام البوريكس التي صورت في مدينة القدس عام 2003 فيلم jame's journey to Jerusalem: وهو يروي قصة المجتمع الإسرائيلي بيهوده الشرقيين، فجيمس بطل الفيلم هو شاب مسيحي قام مجتمعه الإفريقي بإرساله إلى القدس لأداء الحج في الأرض المقدسة، وعند وصوله للمطار عرف بأنه قدم بهجرة خاطئة وغير شرعية للبحث عن العمل فعوقب وتم سجنه. يمكن قراءة هذا الفيلم بشكل ينقد الصهيونية من وجهة نظر البوريكس المعاصرة، لكن المخرج الكساندروكز أراد أن يوضح مدى سوء المجتمع الإسرائيلي من خلال الصراع بين اليهود الشرقيين (السفارديم) واليهود

الغربيين (الأشكناز). [1]

5.5 القدس في السينما الإسرائيلية :

ظهرت القدس كرمز يهودي ديني في السينما الإسرائيلية حتى سنوات السبعين حيث أن أغلب الأفلام التي صورت في ذلك الوقت مثل فيلم" "I Love You Rosa"1972 لـ موشي مزراخيي، وهو فيلم يظهر مدى أهمية القدس الدينية لدى اليهود وقد شارك هذا الفيلم في مهرجانات عديدة أهمها مهرجان كان الدولي، وأيضا فيلم Mivtza Yonatan(عملية يونتان) عام 1977 وهو فيلم يظهر أن القدس عاصمة لدولة إسرائيل.

وفي عام 1986 تم عرض فيلم (Every time we say goodbye) للمخرج اليهودي ذات أصول مصرية موشي مزراحي، جميع مشاهد الفيلم مصورة في مدينة القدس، يتناول قصة اجتماعية لفتاة وشاب من أصول مختلفة الفتاة يهودية والشاب من أصول مسيحية، يظهر الفيلم الإنزلاق الإجتماعي القائم على أن الفتاه اليهودية يفضل أن تتزوج من شاب ذات أصول يهودية. (لغة الفيلم لغة "اللادينو" وهي لغة يتحدثها اليهود القادمين من تركيا واليونان وإسبانيا بالإضافة إلى اللغة الإنجليزية").

في سنوات متأخرة ما بعد الألفية الثانية اختلفت النظرة إلى القدس فظهرت الأفلام التي تتعمق في النواحي الإجتماعية مبتعدة قليلا عن الرموز الدينية الرمزية تختلف من النظرة الدينية الى النظرة الإجتماعية و بدأت الأفلام بالإتجاه إلى النواحي الإقتصادية و التعامل مع الوجود الإسرائيلي في المدينة كأمر واقع والاحتلال كأمر طبيعي فانتقلت السينما

[1]. Talmon Miri and Peleg Yaron.(2011*). "Israeli Cinema Identities In Motion".* University of texas press. Austin.120-126

بخطوات كبيرة لتنقل الرواية بطريقة اخرى بطريقة روائية مختلفة مـن خـلال تنـاول القضايا الاجتماعية والاقتصادية للمواطن الاسرائيلي اليهودي باختلافاته والدينية وهمومه اليومية بعيدا عن طرح أي من الرمزيات الدينية التي تناولتها العقيدة اليهودية او الفكـر الصهيوني لرمزية القدس.

حتى أن الأفلام التي صورت في القدس تناولت الفـوارق الاقتصـادية بـين المتـدينين والعلمانيين والمثليين الجنسين والصراع ما بين اليهود الشـرقيين"السـفارديم واليهـود الغربيين "الأشكناز"، ولم تتناول أو تناقش الوجود اليهودي في القدس إنما تناولت وناقشت مشاكل المجتمع الإسرائيلي. وهذا إن دل فإنه في الغالب يدل على تغير نظـرة المجتمـع الإسرائيلي لمناقشة الأمور الدينية والانتقال إلى مناقشة أمور الهجرة والصراع العرقـي والطبقي، فمدينة القدس هي العاصمة الموحدة والأبدية لإسـرائيل، ومـن المخـرجين المتدينين الذين أخرجو عن القدس لكن لم يتناولوها بشكل دينـي المخـرج الإسـرائيلي الاورثوذكسي جوزيف سيدار، معظم أفلامه تناقش واقع الحيـاة الإسـرائيلية عامـة ولا تتحدث عن الدين.[1] وحال هذا المخرج المتدين يختلف عن المخرجين المتدينين الىخرين

[1]. جوزيف سيدار: فيلمه "بوفو "هو الفيلم الإسرائيلي الأول منذ سنوات السبعينات الذي يصل إلى الاوسـكار، اخـر أفلامه هو فيلم "Footnote 2012 " ترشح أيضا للأوسكار، يتناول هذا الفيلم حياة أب وإبن في مدينـة القـدس التي لا نراها في الفيلم، الإثنان حاصلان على درجة الدكتوراة ويعملان أساتذة في قسم الآداب وفقـه اللغـة فـي الجامعة العبرية بالقدس، وهما ايضا باحثان في التلمود، الفيلم يتناول الأب المتدين الغارق فـي الأفكـار القديمـة والإبن المتحضر بأفكاره المعاصرة، يقدم الإثنان على مسابقة علمية للحصول على جائزة يفوز الإبن فيها، لكـن وبالخطأ تذهب الجائزة للأب ويحظى هو بالفوز، في هذا الفيلم لا نرى القدس كمكان ولا تاريخ ولا دين ولا شكل فني ولا شيئ، بل إن عناصر الحكاية تتمحور حول مكان واحد في حلقة واحدة وهـي داخـل مبـاني الجامعـة العبرية، فلا تظهر القدس لا من الناحية الدينية ولا التاريخية ولا السياسية، وكأن المخـرج قصـد مـن وراء تصوير الفيلم بالقدس هو تسليط الضوء على النواحي العلمية وعلى الأبحاث والمسابقات الدولية.

الذين يصورون خلال أيام الأسبوع الخمسة و لا يتم التصوير أيــام الجمعــة والســبت، وتناقش أفلامهم حياة المتدينين من منطلق عودة علمانيين إلى حياة التدين (حوزر بتشوبة) أو العكس بعد التدين العودة إلى العلمانية (حزار بشيئيلا) أي العودة نتيجة الأسئلة، وهــذه الأفلام ليس لها شعبية في إسرائيل لكنها تلاقي ترحابا من قبل جمهور المتدينين، لكنهــا نادرا ما تصل إلى صالات العرض الكبرى.

وإذا كانت الأفلام الإسرائيلية و المخرجين الإسرائيلين قد انتقلوا من مرحلة الرموز إلى الواقع وعرض ذلك من خلال أفلامهم و طروحاتهم التي ابتعدت عن الجانب الديني، لكن الأفلام الإسرائيلية وبطريقة ما عرضت واقع حياة اليهود في القدس مع الفلسطينيين بطرح جديد بعيد عن تناول الصراع الفلسطيني الإسرائيلي وتعاملت معه كجزء مــن مكونــات الدولة و سياستها اليومية، على خلاف المخرجين اليهود الذين يعيشون في اوروبا وأمريكا والدول الأجنبية حيث استمروا في تقديم القدس كرمز توراتي ويهــودي تــاريخي، ولــم يبتعدوا كثيرا عن الحركة الصهيونية و لم ينسوا المبادئ التي تأسست عليها دولة إسرائيل، فقد واصلوا بطرح القدس كرمز يجمع اليهود في أنحاء المعمورة، ولــم تــؤثر علــيهم التركيبة الإجتماعية المشتته للمجتمع الإسرائيلي، واستمروا في رؤية القــدس التوراتيــة، العاصمة لإسرائيل، وأرض الميعاد والهيكل .

لذلك كان لا بد من تناول هذه الأفلام التي توضح الرؤية السينمائية الإســرائيلية لمدينــة القدس ومعنى القدس في اللغة السينمائية الحديثــة Narrativ Post Modern والأفــلام

الإسرائيلية الروائية التي تحدثت عن موضوع القدس منذ عام 2000 وحتى عـــام 2013 هي

فيلم Walk on Water "**المشي على الماء**"، فيلمJerusalem o "**القدس**"

فيلم Policeman "**هشوتير" "الشرطي**"، فيلم Eyes Wild Open "**تفتح العيون البرية**".

6.5 Walk on Water ل ايثان فوكس:

ورقة تقنية للفيلم:

السنة: 2004

سيناريو واخراج ايثان فوكس

سكريبت: دال اوشفكسي.

تمثيل: لئور أشكنازي، والشاب العربي رفيق : "يوسف سويد".

النوع : روائي طويل.

تصوير: توبيس هوشنسين.

موسيقى: افري ليدر.

انتاج : ألماني إسرائيلي.

فكرة الفيلم: synopses

فيلم تدور احداثه في إسرائيل عن رجل استخبارات اسرائيلي، يتم تعينه ليكـــون مرشـــد سياحي لأحد أحفاد النازيين "مجرمي الحرب" الذين تورطو في قتل كثير من اليهود فـــي

المحرقة النازية خلال الحرب العالمية الثانية، الفتاة حفيدة النازي "تيا" تعيش في كيبوتس إسرائيلي وحفيده "اكسل هيملمان" أخوها يعيش في ألمانيا يأتي لزيارتها وإقناعها بزيارة عائلتها في ألمانيا، يتم استخدام رجل المخابرات ليكون مرشد سياحي للحفيد القادم من ألمانيا لأخذ معلومات عن مكان جده "مجرم الحرب" والذي يسكن في أمريكا .

مشهد القدس في الفيلم (الدقيقة 49)

في مشهد Establishing shot تظهر صورة طريق في القدس –في الطريق الموصلة لباب الخليل –جورة العناب. مشهد "تيا " الحفيدة الألمانية مع "ايال" رجل المخابرات عند "الكوتل" حائط البراق في هذا المشهد الديني يذكر "ايال" ل "تيا" بأنه يوجد مكان مخصص للنساء في"الكوتل" للصلاة.

مشهد (L.M.S)يتحدث ايال مع تيا عن أخوها "المثلي الجنسي" والصديق لشخص عربي يسمى "رفيق" والذي تعرف عليه في نادي ليلي للمثليين الجنسيين في تل أبيب، ويعبر ايال عن استغرابه لحقيقة هوية اكسل الجنسية.

مشهد باب الخليل: مشهد "ميديوم شوت" يظهر الألماني "اكسل" مع "تيا" مع "ايال" و"رفيق "وعمه –تاجر لديه محل "هدايا تذكارية" عند باب الخليل.

يأتي اكسل لأخته ويحدثها عن شرائه لمعطف بثمن 100 يورو، يسمعه ايال ويأخذ الجاكيت ليفتعل شجار مع صاحب المحل العربي عم "رفيق"

ويسترد 80 يورو بإعتبار الجاكيت فقط يقدر بثمن 20 يورو.

ويتشاجر بعدها "اكسل وتيا " مع ايال (المرشد السياحي) لتدخله في موضوع شراء المعطف من صاحب الدكان العربي.

الموسيقى: في هذا المشهد والذي لا يزيد عن 3 دقائق تأخذ الموسيقى الداخلية "القادمة من المكان نفسه" شكل الموسيقى الشرقية فنسمع صوت الاذان وأصوات أجراس الكنائس.

مشهد القدس من خلال الشخصيتين العربيتين: حاول المخرج استخدام الشخصية العربية في الفيلم "كنادل "يعمل في نادي ليلي وهو من القدس ويعتبر من "المثليين" حتى يستطيع التعبير عن وجود أقلية عربية في إسرائيل من خلال وجهة نظره الشخصية "السلبية" وهذه الأقلية تسكن في القدس، فالمخرج ايثان فوكس هو مخرج إسرائيلي يساري– من مثليي الجنس.، والفيلم كما ذكرنا من انتاج مشترك ألماني إسرائيلي ما يفرض ذلك على المخرج إظهار وجود أقلية عربية داخل إسرائيل من زاوية نظر المخرج وكذلك بالنسبة لوجود "مشهد الأتراك" في ألمانيا واعتبارهم أقلية مهاجرة.

تظهر القدس في هذا الفيلم كمدينة سياحية (التصوير خارجي –نهاري) "لقطات لحائط البراق" الكوتل"، باب الخليل" ويظهر العربي عم "رفيق" في هذه المنطقة "باب الخليل" وهو مكان تكثر فيه المحال التجارية "السوفونير" ويكثر فيه السياح ، يظهر العربي كمحتال ولص يستغل السياح الأجانب ببيعهم قطع أغلى من ثمنها الحقيقي، وهذا ما يريد المخرج أن يوصله للمشاهد بأن التاجر العربي هو انسان محتال ببساطة ولا يجب الشراء منه، وهذا ما تروج له السياحة الإسرائيلية في واقع الأمر فيوصى السياح الأجانب بعدم

الشراء من التاجر العربي في مدينة القدس لضرب اقتصاد التجار العرب في هذه المدينـــة السياحية.

وبعيدا عن القدس فقد حاول الفيلم ايصال فكرة أن الصهيونية ترغب في وجود ماســونية يهودية جديدة من خلال الألماني الذي ظهر كمثلي جنسي، وقد أرجع النقاد فكرة الفيلم بأن اليهود الماسونيين تأثروا بما عاشوه من عذابات في ألمانيا خلال الهولوكوست وما فعلــه هتلر بهم، جميع ذلك أثر في نفوسهم فزادت فكرة العنف والنزعة التي تميل إلى التمييــز بممارسة ذلك بشتى أساليب العنف على الفلسطينيين وبشكل أقسى من ما فعله هتلر بهــم وما روجوه من أكاذيب حول المحرقة.[1]

7.5 O Jerusalem ل ايلي شوراقي

ورقة تقنية للفيلم:

إخراج: ايلي شوراقي Elie Chouraqui

الكاتب: ايلي شوراقي- دايدر لي باخورÉlie Chouraqui, Didier Le Pêcheur

الممثلين: سعيد تجموي، جج فيلد، ماريا باباس JJ Feild, Saïd Taghmaoui, Maria Papas

المنتج: ايلي شوراقي-اندي بيرمنغام-مارك دامون.

تصوير: جيوفاني فيور-كولتيلاكس Coltellacci.Giovanni Fiore

[1]. Yosef. raz.(2011). The politics of Loss and Trauma in contemporary Israeli cinema.Routledge.New York.London..p123-124

فكرة الفيلم synopses: الفيلم مقتبس من كتاب يحمل نفس الإسم، يروي الفيلم قصـــة صديقين أمريكيين الأول من أصول يهودية و الثاني من أصول فلســطينية أو (عربيـــة)، يلتقيان في نيويورك مع بدء حرب 1948 و إنتهاء الإنتداب البريطــاني فـــي فلســطين، واستعداد الأمم المتحدة للتصويت على الإعتراف بدولة إسرائيل، يتلقى كل من الصديقين رسالة تدعوا إلى العودة للمحاربة كل مع شعبه، يعود الصديقان (سعيد شاهين الفلسطيني) و(بوبي جولدمان) سوية، وكل يلتقي مع عائلته وأصدقائه .

تتوالى الأحداث الدرامية في الخط السينمائي السردي لتتصاعد مع مقتل شقيق سعيد، ويبدأ الصراع بين بوبي و سعيد كل يحارب مع شعبه، لينجو اليهود في القــدس ويعلــن بــن غوريون قيام دولة إسرائيل.

مشاهد الفيلم: مشهد من فيلم وثائقي تدمير مراكز النازية في ألمانيا مع خلفية موسيقى جاز فرحة يبدأ الفيلم في مدينة نيويورك الأمريكية "بوبي جولدستون" شـــاب فـــي بدايـــة العشرينات من عمره يرتدي بزة عسكري أمريكي مع صديقه و صديقته، يستمعون إلـــى نشرة أخبار عبر المذياع.

"إنفجار وقع في القدس و يتحمل مسؤولية الإنفجار عصابة الأرجون اليهوديـــة"، فجـــأة ينقطع البث الحي يركض بوبي محاولاً سماع الخبر من جهاز الإرسال الاخر، يصـــطدم بسيارة سعيد، يخرج سعيد من السيارة ليتفقد أحوال بوبي الذي أراد قتل نفســه، يركـــب بوبي في سيارة سعيد و يبحث جاهدا عن قناة إذاعية تبث الخبر يخرج سعيد من السيارة

و يخبر بوبي أن الإنفجار و قع في فندق الملك داوود في القدس، يسأل بوبي سعيد إذا كان يهوديا يجيبه سعيد بأنه ليس يهودي بل عربي، وتتكون صداقة بين الإثنين.

مشهد اخر: تمر الأيام عبر مشهد نرى رجل يسمى"يعقوب "وهو صـــهيوني متطـــرف ينشب شجار بين يعقوب وبوبي لأنه يريد العودة إلى إسرائيل للإنضمام إلى حركة لتحرير اليهود، في هذه الاثناء يتلقى سعيد رسالة من عمه تطالبه بالعودة فورا إلى فلسطين.

مشهد Establishing shot من الأرشيف لسفينة تحمل ركاب تحط رحالها فـــي مينـــاء يافا يهم بالنزول من عليها.

يظهر سعيد و بوبي، يتجادل بوبي مع جندي بريطاني ليقلهم من الميناء إلى القـــدس فـــي سيارته الخاصة، تتعطل السيارة في منتصف الطريق ثم نراى سعيد وبوبي يركبون باص بين يافا والقدس، مشاهد بركاب عرب ويهود داخل الباص من بينهم شخصـــية مرموقـــة "جولدا مئير، في الطريق يتوقف الباص عند مفرق باب الواد أمـــام حـــاجز بريطـــاني للتفتيش لمحاولة منع اليهود من نقل السلاح إلى مدينة القدس.

مشهد داخل الباص في الباص يرسم ســـعيد علـــى الشـــباك جبـــالا وســـهول ليوضـــح لصديقه بوبي أن من يشرف على طريق باب الواد-االقسطل- يسيطرعلى طريق يافـــا القدس. ويصل سعيد إلى بيته في حي الشيخ جراح و برفقته صديقه بوبي الـــذي يلتقـــي بالعائلة تتحدث والدة سعيد عن قرار التقسيم و تقول أن العرب كانوا ضد قـــرار التقســـيم وتخبرهم كيف تابع الناس وانتظروا قرار التصويت في الأمم المتحدة عبر الإذاعة.

في مشد اخر، نتابع سعيد يجلس مع عائلته و بوبي يجلس مع أصدقائه في الحي اليهودي (حارة الشرف الفلسطينية) هنا نصل إلى الدقيقة الثالثة والأربعين في الفيلم ونرى بانوراما للقدس لاول مرة حيث يشرح سعيد عن الأماكن الدينية في المدينة "عن موقع كنيسة القيامة، وقبة الصخرة، ثم حائط البراق، في نفس اللحظة يقتل يعقوب على يد جندي بريطاني.

الحبكة والصراع: في الدقيقة الخمسين تظهر الحبكة والصراع، ويتحول مسار الفيلم بعد مقتل شقيق سعيد في انفجار فندق سميراميس وتظهر نقطة التحول في الشخصية حيث نرى إنضمام سعيد الى منظمة مسلحة و محاولته تفجير مقر البعثة اليهودية، ينضم إلى عائلة سعيد عمه عبد القادر واصلا من الأردن محملا معه عتاد 50 بندقية .

يمر الفيلم في مراحل حيث يصل إلى نقطة محاصرة العرب للقدس و قطعهم الطريق الواصل بين تل أبيب والقدس ومنعهم دخول معونات إلى اليهود في القدس حيث يقرردافيد بن غوريون تشكيل مجموعة تحمل على أكتافها المعونات و تذهب على الأرجل إلى القدس لإيصال المعونات لليهود العالقين في البلدة القديمة .

تتقطع كل الاتصالات بين بوبي وسعيد ونرى مواجهة العرب لليهود وكيف يحاول كلا الجانبين ايقاع اكبر اذى ممكن من الطرف الاخر وينسحب البريطانيين من المنطقة تاركين الامور على حالها ورائهم.

نرى ان جولدا مائير تلتقي مع الملك عبد الله في الاردن لإقناعه أن يمنحهم وقتا.

تصل الأحداث إلى مقتل عبد القادر على يد بوبي هناك يلتقي بوبي وسعيد عند الجثة، رغم حمل سعيد ببسلاح في يده لكنه لا يطلق أي رصاصة صوب بوبي، يكتفي بالصراخ عليه، تبدأ كتائب جيش البادية الأردنية في العبور إلى فلسطين والتمركز في منطقة باب الواد ينجو اليهود في القدس من المجاعة وينتهي الفيلم بإعلان بن غور يون دولة إسرائيل.

يحاول الفيلم ربط شخصيات القصة بشخصيات حقيقية لكنه يفشل في إظهارها بصورتها الحقيقية فهي من وجهة نظر واحدة و أيضا "إسرائيلية" فيها تزييف لكثير من الحقائق، حيث نرى أن بوبي يمثل شخصية دانيئيل بن غوريون و أن عم سعيد هو عبد القادر الحسيني.

التصوير في الفيلم ليس من نوع التصوير الحر فالكاميرا تركز في الشخصيات، لنستدل أن الأحداث صورت داخل استوديو، الديكور بلاستيكي من النوع الرخيص، وتم معالجة الفيلم عبر حواسيب وبرامج تغيير الألوان والإضاءة بإضافة مؤثرات بصرية.

الموسيقى في المشاهد المصورة في أمريكا كانت موسيقى جاز، كل المشاهد العربية أخذت فيها الموسيقى منحى شرقي أما المشاهد التي ظهر فيها اليهود فكانت الموسيقى متأثرة بالموسيقى الفلكلورية اليهودية والتراث اليهودي.

الفيلم في النهاية متحيز بشكل ما إلى الطرف الإسرائيلي، فقد جعل من دافيد بن غوريون أب ومحي الأمة الإسرائيلية.

نرى في الفيلم نظرة الرجل الابيض و رؤيته الى الاخر و كيف انه من خلال الفيلم يوضح نظرة الرجل الابيض الاستعمارية من خلال مثال بسيط جدا هو إحضاره لممثل مغربي فرنسي للعب دور الفلسطيني، ولا يبرر تلقي الفيلم للدعم الفرنسي أن يقوم ممثل مغربي بتمثيل القضية الفلسطينية لان ذلك يسمى ستيريو تايب.

التمثيل بشكل عام تمثيل مسرحي من النوع الرخيص الدعم الذي تلقاه الفيلم من عدة جهات وأطراف جعله خليط غير متجانس لإرضاء جميع الاطراف .

يتناول الفيلم نظريات الوجودية ونظريات فلسفية عن الآخر وتقبله، ويتناول الفلسطينيين السكان الاصليين للبلاد من وجه نظر الرجل الأبيض، على الرغم أن الفيلم صور في العام 2006 لكنه يحمل في مضمونه افكار السيطرة ونظرة الأوروبيين للأخر بشكل لافت، اذا عدنا الى مراجع مثل الاستشراف لادوارد سعيد نجد أنه في عام 2006 لم تتغيىر النظره الإسعمارية للشرقي والعربي,انما مازالت على حالها ولكن غيرت غطاءها إلى مسمى التسامح، نظرة التعالي موجودة,استعمال الفيلم لممثل من أصول مغربية بحد ذاته اثبات لنظرة شمولية حيث تخطى فكرة وجود سكان أصليين في المنطقة وأحضر معه ممثل فرنسي من أصل مغربي ليقوم بدور الفلسطيني. حاول الفيلم بناء بطل من دافيد بن غوريون كأب ومحيي الأمة ولم نرى أب للجانب الفلسطيني,لغة الفيلم السينمائية ليست على مستوى عال يستحق المشاهدة للتعلم أنه ليس بإمكان مخرج إخراج فلم وإظهار حقيقة، وهو بنفسه لا يعلم الحقيقة على أرض الواقع .

8.5 Policeman –هشوتير ل ناداف لابيد

النوع: روائي طويل سنة 2011

سيناريو وإخراج: Nadav Lapid

تمثيل: Michael Moshonov، Yaara Pelzig، Yiftach Klein

إنتاج:Itai Tamir

تصوير: Shai Goldman

مونتاج: Era Lapid

مدة الفيلم: 105 دقائق

Synopses

تدور أحداث الفيلم حول حياة شرطي يحاول معرفة قيمة الحياة قي عصر ما بعد الحداثة متزوج وفي انتظار مولودة نرى القدس للمرة الاولى في الدقيقة 10 ولا نرى القدس مركز المدينة إنما مشارف القدس طريق رقم 4.

مشهد القدس في الفيلم: لا يتناول الفيلم مدينة القدس ولا الحياة فيها، تدور معظم أحداثه في تل ابيب مركز حياة الشرطي وأعدائه الذين هم مجموعة من الشبان يساريين اشتراكين عبثيين مخططهم الهجوم على عرس لإبنة رجل أعمال غني لإحتجازه كرهينة هو وبعض الحضور المهمين، الحفل يقام في قاعة حفلات في حي"يمين مشة المطلة على باب الخليل والسبب الرئيسي لتصوير القدس هو مالي بحت حيث تلقى الفيلم دعم من صندوق القدس لدعم الأفلام.

9.5 Eyes wide open 2009

إخراج: حايم تبكمن.Haim Tabakman

كاتب السيناريو: Merav Doster

نوع الفيلم : درامي رومانسي.

مدة الفيلم: 91 دقيقة.

تمثيل Zohar Shtrauss, Ran Danker, Tinkerbell

Synopses:

تدور أحداث الفيلم قي حي يهودي يسمى "مئة شعاريم"، ويروي قصة حب بين رجلين متدينين، أحدهم متزوج والآخر أعزب.

مع أن الفيلم صور قي القدس إلا أنه لم يتحدث عن الصراع حول المكان –الأحقية التاريخية والدينية، ولم تظهر أي لقطة لمدينة القدس، كل المشاهد واللقطات كانت داخل الحي "الغيتو المتدين"، ما جعل الدراسة تقف عند هذا الفيلم.

10.5 خاتمة الفصل

السينما الإسرائيلية في أفضل احوالها لم ترفض الرؤية الصهيونية بمجملها، ولم تستبدل الهوية الإسرائيلية في بداياتها بهويات أخرى، إنما خلقت تمازجا بين المجال الصهيوني وبين إسرائيل وفضاءات العالم والمنفى. ففي قسم كبير من الأفلام التي أنتجت في"أرض إسرائيل" بين فترة الأربعينات والخمسينات كانت كارثة "المحرقة النازية" عبارة عن خلاصة تلقائية لواقع المنفى وكان على البطل الناجي مهمة نفض هذه الذكريات الأليمة، ليتحول إلى إسرائيلي عبري من أبناء البلاد[1]. في منتصف الستينات والسبعينات ظهرت "أفلام البوريكس" التي تتحدث عن الوطنية والعرقية وتناقش الواقع الإسرائيلي والحياة اليومية والصراع ما بين اليهود الشرقيين والغربيين.

وفي فترة السبعينات ظهرت مدينة القدس كرمز يهودي ديني في السينما الإسرائيلية الروائية وظهرت الأهمية الدينية لهذه المدينة وخاصة في الأفلام الوثائقية، إلا أن ذلك لم يدم خاصة بعد الألفية الثانية فقد اتخذت الأفلام الروائية الإسرائيلية مسارا مختلفا عن الأفلام الدينية والوثائقية والأفلام الصهيونية الأولى، وبدت تتعمق في النواحي الإجتماعية مبتعدة عن الرمزيات الدينية، وتناولت قضايا المجتمع الإسرائيلي بكافة اختلافاته وتعقيداته، وعرضت هذه الأفلام واقع حياة اليهود في مدينة القدس بطرح يختلف عن الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وتعاملت معه كجزء من مكونات الدولة وسياساتها اليومية

[1]. نوريت غريتس، "السينما الإسرائيلية بين الحلم والوهم، " مجلة قضايا إسرائيلية، المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية مدار، ع8 (2002)، ص94.

في المدينة، على خلاف المخرجين اليهود الذين يعيشون خارج "إسرائيل" الذين اســتمروا في عرض مدينة القدس في الأفلام الروائية والوثائقية كرمز توراتي يهودي.

وفي الفترة التاريخية التي تناولتها الدراسة ما بين عام 2000 وحتى 2013 لاحظنا قلــة عدد الأفلام الإسرائيلية الروائية التي تحدثت عن مدينة القدس من جوانب دينية، وحتــى الأفلام الأربعة التي تم طرحها لم تتناول جميع مشاهدها هذه المدينة حتــى وصــل بــأن تقتصر هذه الأفلام على مشهد أو اثنين في المدينة، وقد تــم ملاحظــة نــوع القصــص وحكايات الأفلام المطروحة والتي تبتعد كثيرا عن الدين والتوراه وحتى الصــهيونية، إلا أنها لا تخلو من إشارات بدت في بعض مشاهد فيلم " القدس" وفيلم "المشي على المــاء". حيث أن البنية العميقة لدى المخرج والمنتج الإسرائيلي لم تظهر على الســطح بصــورة مباشرة، لكنها لم تختف خاصة في قراءة ما بين الصور بالمزج ما بين كون اليهودي هو رجل مخابرات وفي كونه مرشد سياحي على المقدسات اليهودية في فيلم " المشي علــى الماء" وفي عنوان الفيلم استعارة سيميائية في تحقيق المعجزات وتحــد الصــعاب أثنــاء تقمص رجل الأمن الإسرائيلي لشخصية المرشد السياحي الذي يتجول بالقــدس ويمتلــك معلوماتها التاريخية والدينية، في سبيل خدمة "بلده"، وأيضا في كون اليهودي شرطي في المخابرات في فيلم "الشرطي" "هشوتير" وفي إظهار حياته اليومية والإنسانية في تعامــل هذا الشخص كإنسان مع زوجته الحامل وفي كونه الرجل الــذي يحــرس أمــن الدولــة ومقدساتها، على الرغم من تصويره هذا المشهد وهو الوحيد في القدس والذي يظهر فيــه الآثار التاريخية وقلعة النبي داوود، لكن هذا يقودنا إلى دلالة سيميائية عميقة واســتعارة

لسيميائية الحراسة في نقل هذه الصور التي تدل على أن اليهودي لـــه أدوار مهمـــة فـــي حياته بالقدس وإن كانت غير دينية لكنها تحرس المقدسات وتربط البنى السطحية بالتاريخ العميق حيث ممارسة الحياة في ظل حراستها الروحية، بالإضافة إلـــى تـــوفير الأمـــن والتسهيلات المعيشية للمتدينين اليهود في مدينة القدس، وتعامل "الحكومة الإسرائيلية" مع هذه العائلات اليهودية المتدينة. أما أهمية فيلم "حينما تتفتح العيون" وحكايته التي وافقـــت بنيتها السطحية نظرة الإخراج والإنتاج الإسرائيلي في هذه الفترة اللذي يرتكز على طرح ومناقشة قضايا المجتمع الإسرائيلي ويحاول حل مشكلاته، ومع ذلك ففي البنية العميقة لهذا الفيلم الذي صور في أحياء مدينة القدس بدون أن تظهر المدينة ولا في مشهد واحد، نلمس في بنيته العميقة حب وتعلق المتدين اليهودي الإسرائيلي لهذه المدينة وإن كـــان يتصـــف "بالمثلي الجنسي " فكون التصوير جاء فقط في أحياء غربي المدينة وبالتحديد في شوارع خاصة للمتدينين فهذه إشارات وعلامات سيميائية وأيقونات دينية بأن هذه المدينة تملؤهـــا القبعات السود واللباس المحتشم والصلوات اليهودية وإن كانت بعيدة عن الأماكن التاريخية التي سلبت ونسبت لهم، فالأيقونات الدينية للمدينة منتشرة في روح الفيلم ومجرد مكـــان التصوير (غربي القدس) يعطي الفيلم عمق دلالي على أهمية المكان الدينية، بغض النظر عن الحكاية السطحية الضعيفة والأسلوب الفني البسيط.

وقد كشفت الأفلام الإسرائيلية الروائية عن تراجع البنية العميقـــة للأفـــلام أمـــام البنيـــة السطحية فظهرت فيها القدس أحيانا كغطاء لدعم إنتاج الفيلم وتمويله مثلما حصل في فيلم "هشوتير""الشرطي" إلى جانب تركيز العمل على قضايا ومشاكل في المجتمع الإسرائيلي.

النتائج

** كانت الصورة والحكاية في السينما الفلسطينية تمارس مفارقة على مستوى الخطـاب والبنية السطحية ونادرا ما كانت تحضر البنية العميقة المولدة للمعاني الكبـرى فـي الصراع على الحبكة والصور في الأفلام بإستثناء فيلم يد الهية الذي ظهرت فيه البنية العميقة في المعاني والصور، بينما حضرت تفاصيل الحياة الإجتماعية فـي قالـب إحتفالي، والحرمان من اللقائات العاطفية في فيلم زواج رنا أو القدس في يوم آخـر وفيلم المر والرمان. بالإضافة إلى ظهور صورة الاخر "العدو" في قالـب ضـعيف وحكاية إخبارية في فيلم تذكرة إلى القدس.

لذلك فقد جاء إنتاج المأساة الفلسطينية بقالب بكائي وكان حضور الضحية مستفيضـا بينما القاتل كان مشوشا. وذلك في جميع الأفلام الفلسطينية بإستثناء فيلم يـد الهيـة لإيليا سليمان.

** المخرج السينمائي الفلسطيني يكتب لمتلقي "مفترض" يتوقع صورة ما للضحية، وليس بالضروري أن يكون هذا المتلقي جمهور فلسطيني بهدف تعبوي مثلا، الأيديولوجية الفلسطينية لا تحضر بشكل عنيف أو قوي في هذه الأفلام بل تحضر كمأساة وتغيب صورة البطل بالمفهوم الأيديولوجي للصراع، وتسيطر عقلية تخييل الإستعطاف.

** تفوق الفيلم الفلسطيني يد الهية في هذه الفترة منذ عام 2000-2013 على جميع مـا أنتج من أفلام فلسطينية وإسرائيلية من حيث الشكل والمضمون واللغـة السـينمائية والبنية العميقة في توليد المعاني المنتجة عبر الصور، ووجد حالة من التوازن فـي

اللغة السينمائية الفلسطينية والإسرائيلية من خلال ما قدم في هذه الأعوام ، فلم تخرج الأفلام الروائية الإسرائيلية من دائرة مناقشة مشاكل المجتمع الإسرائيلي إلا في قليل من الأفلام وليس بالمستوى الذي حققه يد إلهية، كفيلم "القدس"2006 الذي ظهـرت لغته السينمائية "البسيطة" في إثبات الأحقية التاريخية في الوجود الإسرائيلي بالقدس، والصراع القائم هو صراع ديني تاريخي بالإعتماد على شخصيات روائية حقيقية من ذاكرة المخرج، وأخرى من ما تتطلبه الحبكة الدرامية للفيلم.

** الأفلام الإسرائيلية الروائية بدت وكأنها قد خرجت من إطار البحث في الدين والتاريخ والصراع لإثبات الاحقية في مدينة القدس، وبدت الصور وحكايات الصراع كأنها قد انتهت قديما، فهناك اطمئنان داخلي وضمني ومفهوم بالأحقية الدينية اليهودية للمدينة، لذلك ركزت أفلام هذه الفترة على حل المشكلات الإجتماعية ولـيس حـل مشـاكل الصراع، وهذا ينطبق على جميع الأفلام الإسرائيلية الروائية في الفترة التاريخية ما بعد الإنتفاضة، ما عدا فيلم "القدس" الذي أعاد إنتاج الثنائيات العميقة دينيا وتاريخيـا في اختراع العدو واسقاطها على شكل تناصات واستعارات مع الفلسـطيني اليـوم، وكانت القدس علامة للصراع تعيد إنتاج قداسة اليهودي برؤية إستشـراقية، قـدمت اليهودي كعلامة طهارة في الحضارة الأوروبية من خلال تصـوير لشخصـية بـن غوريون وجولدا مئير.

** شهدت السينما الإسرائيلية تحولا في الخطاب السينمائي وفي عملية التخييـل، حيـث سيطرت تفاصيل ما بعد الحداثية على المشهد وبدأت البنية العميقة تتراجـع لصـالح

البنى السطحية والتفاصيل والتاريخ الأيديولوجي القريب مثل فيلم eyes wild open.[1]

** صورت حكاية الأفلام الإسرائيلي على أنه حارس سطحي لتفاصيل الحياة اليومية مثل الافراح والمناسبات، يواجه الأغيار الحسودين والمرضى والخارجين عن القانون، هذه الإستعارة لسيميائية الحراسة كانت حكايتها في القدس لربط البنى السطحية بالتاريخ العميق حيث ممارسة الحياة في ظل حراستها الروحية في فيلم "هشوتير".

** كان السرد الفيلمي الوثائقي أقرب إلى تجسيد وتمثيل القدس بأبعادها الأيديولوجية الصهيونية الكلاسيكية حيث أنها عاصمة دينية لإسرائيل تلخص مفهوم العودة وأرض الاجداد، واشترك في ذلك أيضا التخييل السينمائي في الأفلام السينمائية الكلاسيكية الأولية.

** اختلفت وجهات النظر السينمائية بين الأفلام الروائية والأفلام الوثائقية الإسرائيلية، فنرى الأفلام الوثائقية الإسرائيلية ما زالت تعرض القدس على أنها عاصمة اسرائيل الموحدة والأبدية، والهيكل هو المكان الديني الوحيد الذي يجب إعادة بناؤه، ويرجع ذلك إلى أن الأفلام الوثائقية الإسرائيلية التي صورت القدس ما زالت مصادر تمويلها هي جمعيات ومؤسسات صهيونية في الأغلب، وقليل منها يسارية يظهر القدس بتعدد ألوان قاطنيها، ونسبة كبيرة من صناع الأفلام الوثائقية الإسرائيلية التي عملت على

[1]. ومن الأمثلة على هذه الأفلام أيضا أفلام المخرج (جوزيف سيدر) وهي أفلام فلسفية تناقش الوجودية وقد صور فيلمين من أفلامه في مدينة القدس مثل فيلم footnote، وهو مخرج يهودي متدين ارثوذكسي ومع ذلك أفلامه لم ترمز ليهودية القدس، أفلامه لم تطرق إلى مواضيع دينية بل وجودية وفلسفية.

موضوع القدس هم من المنتجين والمخرجين الإسرائيايين الكبار في السن وكثير منهم هواة، تعلمو السينما عبر الخبرة والذين لا زالو يستخدمو اللغة الكلاسيكية (الدينية التوراتية)، أما الأفلام الروائية الإسرائيلية المعاصرة فنرى أنها تركز على القضايا الإجتماعية الإسرائيلية ومعظم المنتجين والمخرجين هم خريجو كليات وجامعات .

** السينما الإسرائيلية تزدهر بسبب تخصيص إسرائيل جزء من ميزانية الدولة لصناعة أفلام بناء على قرار من الكنيست والذي صدر سنة 1954 لصناعة السينما، بالإضافة الى ذلك تخصيص ميزانيات خاصة للأفلام من قبل التلفزيونات الإسرائيلية الخاصة كالقناة الثانية الإسرائيلية، والقناة العاشرة، وشركات هوت المسؤولة عن توفير خدمات كوابل التلفاز، وشركة يس المسؤولة عن توفير خدمات للستالايت حيث توفر هذه الشركات والتلفزيونات المحلية ميزانية سنوية لإنتاج الأفلام الإسرائيلية، كما تم تخصيص ميزانية خاصة للأفلام بغض النظر عن السيناريو المقدم وجنسية المخرج والمنتج من قبل مكتب رئيس الوزراء الإسرائيلي في عام 2009 لإنشاء"صندوق القدس لدعم الأفلام" ومهمة مكاتب هاذا المشروع هو توفير المال في حال تقديم السيناريو الخاص بالقدس بالإضافة إلى تقديم دعم خدماتي خاص في إصدار تصاريح مختلفة للتصوير في كافة أنحاء القدس وأخذ تصاريح من الشرطة، الشرط الوحيد في مكتب "صندوق القدس لدعم الأفلام" هو ظهور القدس على الشاشة أكثر من 60% من المادة المصورة للحصول على الدعم المالي الكامل لإنتاج الفيلم.

** ما بعد عام 2000 ازداد إنتاج الأفلام السينمائية الفلسطينية (الوثائقية) التـــي قـــدمت القدس بصورة تعرض فيها كل النواحي الإجتماعية والسياســية والدينيـــة والثقافيـــة والإجتماعية والتاريخية والصراع القائم في المدينة نتيجة وجود الإحـــتلال، بعكـــس الأفلام الروائية التي ظلت تراوح مكانها فلم تجد الدراســـة غــزارة فـــي الإنتـــاج الفلسطيني الروائي والذي يتحدث عن المدينة، والأفلام الفلســطينية الروائيـــة التـــي تحدثت الدراسة عنها لم تخرج من قوقعة اللغة السينمائية البسيطة التي تعتمد علـــى حكاية أحداثها والصراع القائم فيها ومشاهدها هي مشاهد مألوفة لدى المشاهد، ما قلل من قيمة هذه الأفلام الفنية بسبب خلوها من الإبداع السينمائي،يستثنى من ذلك فيلم "يد الهية" للمخرج الفلسطيني ايليا سليمان، الذي حاول فيه تقديم إشارات للمدينـــة بلغـــة سينمائية جديدة.

الخاتمة

استجابت الصور والأفلام السينمائية للطرح المنهجي الذي اعتمد على منهج تحليل السيميائيات، مستعينا بأدوات تحليل الفيلم السينمائي فيما يخص تشكل الصور وإنتاجها تاريخيا وثقافيا ودينيا، بالنسبة لموضوع القدس. بصفتها مرجعا عميقا كمكان وهوية وفاعلية حاضرة. وظهرت الصورة السينمائية لمدينة القدس في الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية الروائية بمثابة رمز وقانون لإنتاج المعنى الذي يعود عميقا في التاريخ ويعيد إنتاج العلاقة الفلسطينية الإسرائيلية حاليا، وقد تراوحت الصور بين علاقة مباشرة داخل المكان ووصلت أحيانا إلى علاقات ثقافية إتكأت على البعد الايقوني في إنتاج المعاني والمحمولات السياسية المطلقة للقدس رغم تناقضها في الخطاب والتفسير العميق لقوانين التقديس، وكانت البنية العميقة حاضرة بشكل قليل عند السينمائيين الفلسطينيين والإسرائيليين وإن كان هناك إختلاف في الخطاب والبنية السطحية في ترتيب الصور والحكاية والسيناريو. ما جعل فيلم يد الهية لايليا سليمان يتفوق على الأفلام الروائية الفلسطينية والإسرائيلية سيميائيا وفنيا في الفترة التاريخية ما بين عام 2000 وحتى 2013 لقوة التخييل والإشارات السيميائية والعلامات التي استخدمت لنقل صورة المدينة.

المراجع

المراجع باللغة العربية (الكتب)

أبو غنيمة، حسان. *فلسطين والعين السينمائية*.اتحاد الكتاب العرب،1981، 10.-11

الأسود، *فاضل. السرد السينمائي: خطابات الحكي تشكيلات المكان والزمان*. مصر:الهيئة المصرية للكتاب2007.

اورباخ، تحرير امنون كوهين. *القدس دراسات في تاريخ المدينة*. القدس: ياد يتسحاق بن تسفي، .1990

بنكراد، سعيد. *سميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية*. المغرب: افريقيا الشرق.

التلمساني،عبد القادر.*السينما التسجيلية المصرية في 75 عاما*. مصر: وزارة الثقافة المصرية ،بيريزيم،1999.

توسان، برنار.ترجمة محمد نظيف. *ما هي السيميولوجيا*. المغرب:افريقيا الشرق 2000، ط2.

تيرنس، هوكس. ترجمة نجيب الماشطة. *البنيوية وعلم الإشارة*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1.

ثابت، نوار. *العرب في سينما هوليود بعد الحادي عشر من أيلول 2001*، بيرزيت: جامعة بيرزيت، رسالة ماجيستير.

سلمان المالك، عبد الباسط. *التشويق: رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونيـــة*. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

السويدان، طارق. *فلسطين التاريخ المصور*. الإبداع الفكري، الكويت

شتيوي،أشرف. *السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008 .

العابد، عبد المجيد. *مباحث في السيميائيات*. المغرب: دار القرويين،ط1، 2008.

عبد الحميد، شاكر. عصر *الصورة:السلبيات والإيجابيات*. الكويت: عالم المعرفة.

غوتي، غي. ترجمة سعيد بنكراد. *الصورة المكونات والتأويل*. المغرب: الدار البيضـــاء المركز الثقافي العربي، ط1، 2012 .

فونتاني، جاك. ترجمة د.علي أسعد. *سيمياء المرئي*، سورية: اللاذقية، دار الحوار،ط1.

الزاهير، عبد الرزاق. *السرد الفيلمي:قراءة سيميائية*. المغرب:دار توبقال للنشر،1994 .

مدانات، عدنان. *بحثا عن السينما*. عمان: دار الأفق الجديد للنشر، ط2، 1985.

المسيري، عبد الوهاب. *موسوعة اليهود واليهودية والصهيوني*. القاهرة :دار الشـــروق، 1999، ط1.

مصطفى، بدر الدين. *فلسفة ما بعد الحداثة*. عمان: دار المسيرة للنشر،ط1، 2011.

المناصرة، عز الدين. السينما الإسرائيلية في القرن العشرين. بيروت: المؤسسة العربيـــة للدراسات والنشر، ط1999.

ميرلو، بونتي. ترجمة عبد العزيز العيادي.المرئي واللامرئي. بيروت:مركـــز دراســـات الوحدة العربية.

فونتاني، جاك. ترجمة علي أسعد. سيمياء المرئي. سورية: اللاذقية، دار الحوار.

القرضاوي، يوسف.*القدس قضية كل مسلم*،سلسلة رســائل ترشــيد الصـــحوة، بيـــروت، 1998، ط2.

كورتيس، جوزيف. مدخل *إلى السيميوطيقا السردية والخطابية*. بـــاريس: دار هاشـــيت، 1976

يوري، لوتمان.ترجمة نبيل الدبس. مدخل إلى سيميائية الفيلم. دمشق: منشـــورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما،2001.

3.6 المصادر والمراجع باللغة الإنجليزية

Metz, Christiam. *film langnage*. oxford,1980.

_ _ _, *language &Cinema approaches to semiotics*. Mouton De Gruyter, jun, 1974.

Donald, James.*The City, The Cinema: Modern Spaces* in Visual Culture. Ed. Chris Jenks. New York: Routled,1995.

Jacques aumont. *aesthetics of film*. University of Texas Press,1992.

Jay, Martin. *scopic regimes of modernity: modernity identity*. Scott lash& Jonathan Friedman eds. Oxford/uk&cambriddge /usa:Blackwell.1992.

Jenks, chris. *the centrality of the eye in western culture: an introduction*. New York: Routled,1995.

Jacques, aumont. *aesthetics of film*. University of Texas Press, 1992.

Thomas & Vivian carol sobchack. *An Introduction to Film*, Little Brown, 1987. ISBN.

Yaeger, Patricia. *narrating spaces*:*The geography of identity*. Ann Arbor: the university of Michigan press(1999).

Shohat ,Ella. *Israeli Cinema: East/West and the politics of representation*. University Of Texas press.1989.

Ne'eman,Yehuda. Level zero in cinema. TEL Aviv University .n.b Judd

William Cadbury &Leland poague,*filmcriticism*, lowa: lowastateuniv.pres1982.

Yosef.raz. *The politics of Loss and Trauma in contemporary Israeli cinema* .Routledge:New York, London,2011.

Talmon Miri and Peleg Yaron*. Israeli Cinema Identities In Motion.* University of texas press, Austin,2011.

Zanger,Anat. *Place Memory In Contemporary Israeli Cinema*. cpi group.uk ltd .Corydon cro 4yy.2012

4.6 مقالات

أبو بكر، وليد. "السينما الفلسطينية :من خارج الوطن إلى داخله." منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين:مجلة الكلمة، ع 6، خ2000.

ابراهيم، بشار. "*القدس في السينما: وعد السماء." مجلة* العربي الكويتية ع. مايو 2009 .

براون، كينيث."*في حيفا الإبداع الفلسطيني يفرض نفسه*،" الثقافة العالمية، ع143، أغسطس 2007.

بركات، وائل."*السيميولوجيا بقراءة رولان بارت،*" مجلة جامعة دمشق 18، ع2 (2002): 59.

خمايسي، راسم. "*السيطرة الزاحفة والاستبدال الحضري سياسة اسرائيل في القدس القديمة*." إضافات،ع 8، خريف2009، ص121

دراج، فيصل. "*ما معنى القدس اليوم؟ قراءة في أحوال مدينة مقدسة مقيدة*،" المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان ، ع76، 2009.

روجوف، ايريت. "*دراسة الثقافة البصرية*."*مجلة* فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ع62.

زناتي، أنور. "محمود*سياسة تهويد القدس: إحصائيات ودلالات*." المستقبل العربي،2009،ع 366.

السيد، انجي." خمسون سنة فلسطين في السينما." صامد الإقتصادي، الأردن.

اشويكة، محمد. "الصورة السينمائية التقنية والقراءة." سعد الورزازي للنشر: المغرب، الرباط، ص13.

الشيباني، عبد القادر."*بورس وتطبيقات العلامة البصرية الصورة التشكيلية والأيقونية الحية*." علامات، المغرب،ع25، 2006.

العريس، ابراهيم. "*السينما الفلسطينية من "عرس الجلل" إلى "يد الهية"*." وجهات نظر،الشركة المصرية للنشر العربي والدولي، القاهرة،ع112، 2008.

العمار، منعم." *القدس في الإستراتيجية الإسرائيلية: تكريس احتلال، وتغييب مقصود للهوية*." شؤون عربية،ع96، 1998.

عزمي، يحيى. "السينما وإشكالية اللغة."أوراق فلسفية، مصر،ع2006،15.

غيرتس, نوريث. "*السينما الإسرائيلية ما بين الحلم والوهم، قضايا إسرائيلية*، ع8، (خريف،2001).

فريد، سمير." *السينما والدولة في العالم العربي*، بحث مقدم إلى ندوة السينما العربية." القاهرة 1985.

كبها، مصطفى. "*التوجهات الإستشراقية في السينما الإسرائيلية*، قضايا إسرائيلية، ع6-7، (ربيع وصيف) 2002 .

لعيبي، شاكر."بلاغة *اللغة الأيقونية الصورة بوصفها بلاغة*". سلسلة جريدة الصباح، (2008): ص13

مبارك، سلمى. " الصوت والصمت في السينماوالاداب".الهيئة المصرية العامة للكتاب:مجلة فصول،ع61، (شتاء 2003).

وايزمان، إيال. "*الهندسة المعمارية الديموغرافية في القدس*". مجلة الدراسات الفلسطينية،ع 79،(صيف 2009).

يوسف، يوسف. *المكان المقدس والتوراة هندسة الفراغ والسياق الدلالي*". صامد الاقتصادي، ع142، 2005.

___ ___ ___." *المكان المقدس والتوراة هندسة الفراغ والسياق الدلالي*." صامد الاقتصادي، ع142(2005): 264-265

5.6 مواقع إلكترونية:

ابراهيم، بشار. **أحاديث البدايات في السينما الفلسطينية**، الجزيرة الوثائقية، نسخة الكترونية تم استرجاعها 10-10-2013

http://doc.aljazeera.net/magazine/2011/01/201114103225278397.html

أمعضش، فريد. *المنهج السيميائي*، **مدونات ثقافية لبلال عبــد الهــادي لبنـــان،2010 نســــــــــــخة الكترونيـــــــــــــة اســــــــــــترجعت10-12-2012**

http://bilalabdulhadi.maktoobblog.com/3471

البشير، د. سعدية. ***السيميائية أصولها ومناهجهــا ومصــطلحاتها***، منتــديات تخاطـــب، 2010، تم الإسترجاع في2-11-2012 http://www.ta5atub.com/t408-topic

بنكراد، سعيد. *السيميائيات: مفاهيمها، تطبيقاتها*، **الرباط :منشــورات الزمـــان، نســـخة الكترونية** http://saidbengrad.com/ouv/sca/sca2.htm

تشاندلر، دانيال. ***أسس السيميائية.*** المنظمة العربية للترجمة، نسخة إلكترونية. استرجعت 10-10-2013- http://mamdouha.wordpress.com

حمداوي، جميل. مدخل إلى المنهج السيميائي، الدراسات الأدبية،2007، نسخة الكترونية استرجعت10-12- 2012

http://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm

سليمان، زين العابدين: ***المدراس اللسانية***،ايلاف،2008، مجلة الكترونية تم الإســترجاع في 2-11- 2012

http://www.elaph.com/Web/Culture/2008/12/389366.htm

عبد المعبود. د مصطفى. *ترجمة وتقديم التلمود(المشنا)*، مكتبة النافــذة، 2007 ،نســـخة إلكترونية إسترجعت في 5-4-2013

مارتن، بروان ورنقهام فلزت. ***معجم مصطلحات السميوطيقيا***، ترجمة عابــد خزنـــدار، انظـــر الموقـــع للكاتب ص7-8 .www.Abidkhzindar.com

مدانات، عدنان: *القدس في السينما العربية*، نقلا عن موقع وطني.

http://watanee.com/Default.aspx?tabid=68&mid=418&newsid418=34330&orgMid=418

http://www.islamonline.net/servlet/Satellite?c=ArticleA_C&cid=1239888755444&pagename=Zone-Arabic-ArtCulture%2FACALayout

Sub Laban. Ahmad (2004): *Cinema and culture flourish in Ramallah,* July 14, 2004, http://www.palestinereport.ps/article.php?article=432

http://emp.trincoll.edu/~lpolate/mic/israeli_cinema/index.htm

6.6 أفلام فلسطينية وإسرائيلية:

فيلم Walk on Water "المشي على الماء"

فيلمo Jerusalem "القدس"

فيلم Policeman "هشوتير" الشرطي"

فيلم Eyes Wild Open "حـ ينما تـ فـ تح الـ عـ يون

فيلم Footnote

فيلم James journey to Jerusalem

فيلم المر والرمان –نجوى النجار

فيلم يد الهية–ايليا سليمان

فيلم القدس في يوم اخر–هاني أبو أسعد فيلم تذكره إلى القدس–رشيد مشهراوي